



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



Pimpinone, oder Die ungleiche Heirat

(Pimpinone, o El matrimonio desigual)

Intermezzo cómico en tres actos de

Georg Philipp Telemann

(1725)

NOTAS AL PROGRAMA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Música – Canto

PRESENTA

ANA MARIEL GARCÍA LEÓN

Asesores

Dra. Margarita Muñoz Rubio

Trabajo escrito

Mtro. Rufino Montero Gutiérrez

Presentación pública

CIUDAD DE MÉXICO

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I. Historia y características del intermezzo.....	7
El libreto.....	10
El estilo cómico.....	12
Capítulo 2. <i>Pimpinone, o El matrimonio desigual</i>	13
Sinopsis.....	15
Compositor: Georg Philipp Telemann.....	16
Libretista: Johann Philipp Praetorius.....	23
Libretista: Pietro Giovanni Pariati.....	23
Capítulo III. Análisis de la obra.....	27
Características estilísticas del intermezzo.....	28
Aria bufa.....	28
Aria patética o paródica.....	31
Duetto.....	32
Elementos orquestales.....	35
Reflexión sobre los afectos y su realización musical.....	40
Intermezzo I.....	41
Intermezzo II.....	46
Intermezzo III.....	50
Conclusión.....	55
Bibliografía.....	57
Anexo.....	61
Libreto en español.....	62

Introducción

Considero que como universitarios, como músicos académicos y profesionales, que amamos la música y que ejercemos esta profesión, es nuestro deber generar público para la música que hacemos. A partir de un análisis sobre el actual espacio social de la música en México, y en el mundo occidental, creo que es válido decir que hoy en día la música académica es una música cuya recepción es restringida a ciertos grupos sociales. El gran público no asiste a los teatros a escuchar una ópera o un concierto, pues hay una percepción de que se requieren conocimientos específicos, o que su duración es demasiado larga; en el caso particular de los jóvenes, se piensa que es música para gente mayor, lo cual se vuelve cada vez más una realidad, a juzgar por la concurrencia que se observa en las salas de conciertos. Las causas de esta situación de consumo y recepción restringida son diversas, debiéndose en parte a la difusión masiva de otros géneros musicales en los medios de comunicación. Otra de las causas es que los músicos académicos no estamos haciendo lo suficiente para generar nuevos públicos. En este sentido, los músicos universitarios debemos buscar acercarnos al público, ofreciéndoles no solamente música y temas atractivos, sino conectando con ellos como intérpretes, compartiendo con ellos las emociones y el goce que en nosotros genera la música que interpretamos y haciéndoles partícipes del vasto mundo de experiencias que genera el extenso repertorio de la música académica. Es así, nuestro deber, ampliar los horizontes musicales de la gente y generar público para nuestro trabajo.

Partiendo de esta perspectiva, la obra que he escogido interpretar es *Pimpinone*, un intermezzo cómico compuesto por Georg Philipp Telemann y estrenado en la Ópera de Hamburgo en 1725. La relevancia de esta obra de un compositor alemán de la primera mitad del siglo XVIII para la idea antes expuesta sobre la necesidad de desarrollar formas de generar nuevos públicos, y que a continuación será explicada y sustentada.

Como su nombre lo indica, el intermezzo cómico (de la palabra italiana para intermedio) es una acción musical de corta duración y carácter cómico que se insertaba

entre los actos de las óperas serias italianas del siglo XVIII y que cumplía la función principal de proveer un contraste y un alivio cómico a la trama densa y dramática de la ópera seria barroca. El intermezzo cómico fue un género originario de Italia, de gran popularidad, cuyo apogeo fue entre 1710 y 1750 en las ciudades de Venecia y Nápoles, principalmente, pero que gozó de éxito en Europa durante casi todo el siglo XVIII, hasta una fecha tan avanzada como 1790.

El intermezzo consistía de dos o tres actos o secciones en los que se desarrollaba una trama completamente independiente de la ópera seria con la que compartía escenario, y cuyo primero y el segundo actos se representaban al final de los respectivos actos de la ópera, y el tercero antes del último cambio de escena de la ópera. Los cantantes eran dos, un hombre (barítono) y una mujer (soprano o contralto), que interpretaban personajes estereotipados de gente común, en lugares y situaciones cotidianas, usualmente con temática amorosa, haciendo referencias a las costumbres de la clase media de la época y utilizando un lenguaje cotidiano, incluso con formas dialectales. Todas estas características contribuían a que el público se viera reflejado y se identificara con la sátira y la comedia que se presentaba, incrementando así su efecto humorístico. Era también práctica común del intermezzo que los libretos se modificaran para adaptarse al gusto local de la ciudad donde se presentaba, ya fuera para beneficio escénico, de la trama, o simplemente para el generar el placer del público. Todas estas características hacían del intermezzo un símbolo de la reacción contra la complejidad y artificialidad de la ópera seria de la época, demasiado rígida en su formalismo, que llevaría al abandono de la ética barroca en favor del grito ilustrado de "volver a la naturaleza", característico de la era clásica (Lazarevich 1971).

Pimpinone es un intermezzo en tres actos con una trama basada en estereotipos muy conocidos en el siglo XVIII cuya caracterización sigue siendo exitosa y muy familiar en nuestra época: Vespetta, una mujer joven, trabajadora y de bajos recursos se vuelve camarera de Pimpinone, un hombre maduro y adinerado que busca los cuidados y la atención de alguien como ella; ella con el objetivo de que le proponga matrimonio para subir de estrato social y dejando en claro, una vez casados, su independencia.

Considero que el intermezzo, sus guiones y los estereotipos de sus personajes, siguen al día de hoy, atrayendo audiencias y puede mostrar, al mismo tiempo, un ejemplo de la diversidad de géneros musicales que había en el siglo XVIII. Por otro lado, el intermezzo permite al público entrar en comunicación con las formas del canto de la música académica a través de risas, emociones y el disfrute de la música. Además de ofrecer oportunidades interpretativas, musicales y técnicas a cantantes y pequeñas orquestas.

Además de las razones expuestas sobre las cualidades del intermezzo para generar nuevos públicos, en *Pimpinone* yo encuentro que sus recursos musicales, escénicos y vocales lo hacen muy atractivo para mí, ya que significa un gran reto interpretativo, además de que el personaje de Vespetta se adapta perfectamente a las cualidades de mi voz. En suma, considero que abordar esta obra representa el esfuerzo de síntesis de todas las herramientas que me aportaron mis maestros, tanto musicales, teóricas, prácticas e interpretativas, a lo largo de mi formación en la Facultad de Música de la UNAM, por lo que es una inmejorable opción de titulación y conclusión de este ciclo de mi preparación profesional como cantante.

En el contexto de la producción de la música académica actual, una de cuyas líneas más destacadas es la reposición de la práctica musical del repertorio del Renacimiento y del Barroco desde una perspectiva de investigación y análisis conocida como interpretación históricamente informada, propongo la interpretación de *Pimpinone* con un ensamble barroco con réplicas de instrumentos antiguos, en afinación de 415 Hz, con las agilidades y las ornamentaciones apropiadas de la práctica del Barroco, con arias *da capo* y duetos que muestren los diferentes afectos contrastantes que le otorgan su particular comicidad. En contrapunto con este abordaje, y aprovechando la flexibilidad característica del intermezzo, propongo una lectura de los recitativos traducidos al español y en forma hablada para abrir más la comunicación con el público.

Finalmente, pienso que hay al menos dos lecciones que se pueden aprender de la actualización del intermezzo. La primera, que es posible hacer música de calidad a través de espectáculos escénicos que conecten con el público y que sean de su agrado, generando un efecto positivo sobre sus vidas, y sirviendo como puerta de entrada a la ampliación de su gusto musical. La segunda, que es imperativo para los músicos (y para los artistas en general) el reaccionar contra los formalismos rígidos que mantienen las posturas más tradicionalistas de la música académica y proponer nuevas alternativas de creación, de interpretación y de expresión, que permitan a la música cumplir su función como síntesis entre lo real y lo ideal, de sensibilizar, conmover, romper el tiempo y contribuir a hacer este mundo más habitable.

Capítulo I. Historia y características del intermezzo

El uso de intermedios musicales para articular los actos de las obras de teatro era común en el Renacimiento. Su uso continuó en las óperas tempranas del siglo XVII, donde servían principalmente como entretenimiento de entreacto. Por ejemplo, en el prefacio de su *Rappresentatione di anima, e di corpo* (1600), Cavallieri indicaba que si la composición tenía tres actos, podían haber cuatro intermedios, uno antes del prólogo y uno al final de cada acto. Los intermedios podían ser de dos tipos: *non apparenti*, en que se utilizaba solamente música instrumental y/o vocal, o *apparenti*, donde además se representaban personajes alegóricos y deidades, batallas campales, transformaciones escénicas y danzas.¹

Las danzas eran un tipo común de intermedio en las casas de ópera de Venecia hacia 1637, con el paso del tiempo éstas se volvieron cada vez más extravagantes y frecuentemente no tenían relación con la acción que les precedía, situación que requirió que tuvieran escenas introductorias. Inicialmente, las escenas introductorias de las danzas involucraban a deidades y personajes alegóricos de la ópera, pero para mediados de siglo XVII comenzaron a representar a los sirvientes cómicos de la ópera. Otro aspecto en que los personajes cómicos reemplazaron a las deidades y personajes alegóricos fue en relación con las máquinas que realizaban las transformaciones de la escena durante el intermedio. De este modo, para fines del siglo XVII los personajes cómicos tenían ya un rol establecido en las danzas y las transformaciones de los intermedios. Sin embargo, a pesar de estas conexiones entre los personajes cómicos y los intermedios, la estructura y contenido del intermezzo del siglo XVIII se basó en las escenas cómicas de las óperas del siglo XVII, no en sus intermedios.

Los episodios cómicos en medio de una ópera fueron introducidos en Roma en las primeras décadas del siglo XVII. Uno de los primeros ejemplos es la canción para beber de Caronte en *La morte d'Orfeo* (1619) de Stefano Landi. Sin embargo, las

¹El texto del presente capítulo es una síntesis de lo expuesto en (Troy 1979) y sigue las mismas líneas generales, con adiciones de otras fuentes debidamente señaladas.

escenas cómicas que pueden considerarse precursoras del intermezzo aparecieron en la ópera veneciana a mediados del siglo XVII e involucran a dos personajes tipo, una enfermera de edad avanzada y un joven paje o sirviente. Aunque estos personajes tenían papeles serios en la acción principal de la ópera, en el contexto de las escenas cómicas, interpretaban una situación estereotipada en que la vieja enfermera lasciva perseguía al joven paje o sirviente para que se casara con ella mientras que él repelía enérgicamente sus intentos. Un ejemplo es la versión veneciana de 1663 de *La Dori* de Giovanni Filippo Apolloni. El tratamiento operístico del personaje de la vieja enfermera buscó enfatizar el humor grotesco, asignando este papel a un tenor; de este modo, cuando la contraparte era un joven paje (un papel femenino), se obtenía la máxima expresión del travestimiento de la ópera del siglo XVII: una vieja mujer, interpretada por un hombre, buscando seducir a un joven paje interpretado por una mujer.

Este tipo de comedia estereotipada fue frecuente en las óperas venecianas entre 1650 y 1670, y posteriormente en otras ciudades como Nápoles, donde de hecho se agregaban escenas cómicas a los libretos venecianos que ya no las tenían, con el fin de ajustarse al gusto de la audiencia local. Si bien estas escenas adicionales mantuvieron el tema, evolucionaron en la forma, con una distinción más clara de los números, separados por recitativos. Para finales del siglo XVII ya estaban presentes casi todos los elementos estilísticos del intermezzo. Sólo faltaban dos cosas: cambiar a los personajes para permitir tramas más variadas, y separar las escenas cómicas de su conexión con la ópera.

En la biblioteca de Dresden se encuentra una importante colección de manuscritos de escenas cómicas y arias de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, la cual preserva ejemplos de escenas cómicas al punto de su evolución en que se vuelve apropiado llamarlas intermezzos. Estas escenas representan la penúltima etapa del desarrollo del intermezzo cómico. El elemento más radical de este desarrollo fue el cambio de los personajes que aparecían en las escenas cómicas. La vieja lasciva y su joven presa masculina dieron paso a otros dos personajes estereotipados: un viejo y una chica joven y bella, con lo que la trama pasó a ser del hombre viejo que

perseguía con interés romántico a la joven mujer. Este nuevo tipo de escenas cómicas aparecieron en Nápoles con el cambio de siglo, y fue ahí también donde surgieron, en 1699, las primeras escenas donde la parte femenina era cantada por una mujer. Otros elementos que se observan en las escenas cómicas de la colección de Dresden es que los personajes cómicos se han convertido en la atracción principal del intermezzo, volviéndose secundarios los ballets a los que originalmente daban la introducción, y que la estructura de las escenas cómicas es ya la misma que mantendría el intermezzo durante toda su historia: una o dos arias para cada personaje intercaladas con recitativos y un dueto final.

Los primeros intermezzos independientes de la ópera con la que se representaban surgieron en el Teatro San Cassiano de Venecia hacia 1706. En estos hay ya una separación completa con la ópera, tanto en la puesta, la trama y los personajes. De esta manera, cualquier intermezzo podía presentarse con cualquier ópera, lo que facilitó su diseminación al volverlo más versátil. Algunos intermezzos importantes de este periodo son: *Erighetta e Don Chilone* (1707) y *Parpagnacco* (1708) de Francesco Gasparini, y *Pimpinone* (1708) de Tomaso Albinoni.

Para 1720 el centro de producción del intermezzo independiente pasó a Nápoles, donde tuvo su apogeo. Ejemplos de intermezzos de esta época son: *La capricciosa e il credulo* (1720) de Domenico Sarro, *La contadina* (1728) de Johann Adolph Hasse, *La serva padrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi y *La vedova ingegnosa* (1735) de Giuseppe Sellitto. Los compositores de los intermezzos más frecuentemente interpretados eran también los más populares haciendo ópera seria. El más prolífico de los compositores napolitanos de intermezzo fue Johann Adolph Hasse, un alemán naturalizado italiano, pero fue Giuseppe Maria Orlandini, compositor del popular *Il marito giocatore* (1719), quien tuvo mayor fama en Europa, siendo representado a lo largo de Italia y otros países, desde 1719 y hasta al menos 1752.

Es importante mencionar que la diseminación del repertorio del intermezzo fuera de sus centros de producción estuvo a cargo de parejas de cantantes especializados

en la interpretación de intermezzos, que hacían giras. Por ejemplo, el bajo Giovanni Battista Cavana y la contralto Santa Marchesini, quienes estuvieron activos en las primeras dos décadas del siglo XVIII, o el tenor Antonio Maria Ristorini y la soprano Rosa Ungarelli, quienes actuaron juntos por 17 años a partir de 1716. Sus cualidades interpretativas, vocal y escénicamente, fueron muy reconocidas. También participaron en la diseminación del repertorio compañías itinerantes como la del empresario Nicolini. En conjunto, estos actos itinerantes llevaron el intermezzo a toda Europa. Son notables las presentaciones de intermezzos en París entre 1752 y 1754, pues dieron lugar a la *Querelle des Bouffons*, una controversia entre la música italiana y francesa que abrió un nuevo episodio en la historia de la ópera francesa.

En 1735, por orden del nuevo rey, cesó abruptamente la representación de intermezzos en Nápoles. Desde este punto, poco a poco dejaron de presentarse intermezzos en otras ciudades italianas, hasta que en 1750 se presentó el último intermezzo en el Teatro San Cassiano de Venecia, cerrando así el ciclo de casi 50 años de vida del intermezzo en Italia. A partir de este año y hasta 1790 continuaron las representaciones fuera de Italia. La razón principal de esta decadencia fue precisamente el surgimiento de la ópera bufa italiana de la segunda mitad del siglo XVIII.

El libreto

El planteamiento de cómo combinar el elemento cómico en la ópera seria fue evolucionando. Antes de 1710, menos de la mitad de los libretos preservados tienen escenas cómicas al final de los actos I y II. Después de 1710 la proporción se voltea, y para 1720 se vuelve la norma que los primeros dos actos de las óperas terminen con escenas cómicas. En 1722 se empieza a utilizar propiamente el término "intermezzo" para referirse a estas escenas. Una teoría es que las escenas cómicas se ubicaron entre los actos para mantener "limpia" la trama de la ópera pero sin dejar de entretener al público (Talbot 1995). Con el tiempo la audiencia se acostumbró a la alternancia (entre las partes de la ópera seria y el intermezzo cómico), y no molestaba que la

comedia se llegara a tratar de cualquier escena, lugar, personaje, etc. sin relación alguna con la ópera.

Los intermezzos generalmente se escribieron por completo en el italiano literario de la Toscana, y cuando había cierto dialecto era usualmente para darle un tono más local a un personaje particular. También utilizaban alguno que otro lenguaje foráneo o hacían juegos de palabras con un propósito cómico.

Siguiendo la estructura de la poesía italiana del siglo XVIII, los recitativos del intermezzo consistían de líneas alternantes de 7 y 11 sílabas y generalmente rimaban, a diferencia de la ópera seria donde predominaba la prosa plana.

Los textos de las arias del intermezzo tienen la misma estructura que en la ópera seria, con una preferencia por versos que tienen líneas de 8 sílabas y sólo difieren en el estilo. Tanto en la ópera seria como en el intermezzo los textos de las arias eran tratados para ser utilizados en la forma da capo. Las arias de los intermezzo son más largas que las arias de ópera sería de la época, lo que se explica por el tratamiento musical a que estaban destinados. Las arias de las óperas no podían permitir textos muy largos debido a las coloraturas, mientras que los textos de las arias de los intermezzos son más silábicos, permitiendo una mayor longitud. Otra característica es que el texto del intermezzo es de una calidad más natural, fluida, casi improvisada, a diferencia de los diálogos rígidos de la ópera seria.

Los temas del intermezzo derivaron en algunos casos de las obras de teatro de Molière, siendo seis de ellas adaptadas como libretos de intermezzos, los cuales constituyen una forma superior de dramaturgia respecto a los demás libretos (Johnston 2013). Otra fuente identificable es la *commedia dell'arte*, un género de teatro italiano del siglo XVI caracterizado por una combinación de improvisación y elementos estereotípicos, que abundaba en bromas de doble sentido sobre comportamientos amorosos y sexuales seguramente muy comunes pero "mal vistos" (MacNeil 2001). La sátira de la ópera seria fue otro tema muy común en los intermezzos.

Por mucho, el personaje más común en el intermezzo es la sirvienta astuta, la viuda, o la pastora que, a pesar de su situación humilde, logra mediante su astucia femenina burlarse de su compañero masculino o (más comúnmente) hacer que se case con ella. Usualmente el nombre del personaje femenino indica su astucia, como Serpina, pequeña serpiente, de *La serva padrona* o Vespetta, avispita, de *Pimpinone*. Esta trama estereotipada ocupa la mitad o más de los libretos preservados de intermezzos. También de la *commedia dell'arte* tomó prestados el intermezzo varios personajes estereotipados, como el capitán fanfarrón, el hombre viejo o el veneciano Pantaleone. Una herramienta utilizada en los intermezzos para dar más variedad a los personajes dada la limitante de sólo dos cantantes eran los disfraces, pues con ellos se podían crear nuevos personajes (con el mismo intérprete) y causar gracia por su pura extravagancia o por el malentendido que generaban.

El estilo cómico

Una característica importante del intermezzo es que desarrolló un lenguaje cómico musical propio, varias décadas antes que la ópera bufa. Este lenguaje cómico tenía por fundamento la unión entre el texto y la música, es decir, la música seguía al texto y se adaptaba a él, siguiendo los patrones rítmicos de las palabras, los cambios de humor de los personajes o el tipo de emociones expresadas.

Se pueden distinguir cuatro elementos utilizados en la música del intermezzo cómico para crear humor (Troy, 1979): el "realismo cómico", que se refiere a figuras musicales onomatopéyicas, es decir, realizaciones musicales de llanto, suspiro, risa, enojo, bostezo, etc; la repetición de frases musicales cortas; la parodia de la ópera seria; y los cambios repentinos de tempo y métrica. A pesar de su aplicación fructífera en el intermezzo para crear humor, todos estos elementos tenían su origen en la música de la ópera seria, de modo que lo que los hacía graciosos era la manera como contrastaban con las expectativas musicales de los espectadores, basadas en la práctica musical de la época (Johnston 2011).

Capítulo 2. *Pimpinone, o El matrimonio desigual*

Pimpinone, oder Die ungleiche Heirat (Pimpinone, o El matrimonio desigual), TWV 21:15, es un intermezzo cómico en tres actos compuesto por Georg Philipp Telemann, con libreto de Johann Philipp Praetorius, estrenado en la Gänsemarktoper de Hamburgo en 1725 (Strohm 1979), probablemente el 27 de septiembre junto con la ópera Tamerlano de Handel (Loewenberg 1978). Otras versiones del título que figuran en libretos de la época son *Die Ungleiche Heyrath/ Oder das Herrsch-süchtige Cammer-Mädgen* (El matrimonio desigual o la camarera dominante) (Telemann 1725) y *Die ungleiche Heurath Zwischen Vespetta Und Pimpinone* (El matrimonio desigual entre Vespetta y Pimpinone) (Telemann 1725).

El libreto de Praetorius es una adaptación del libreto italiano de Pietro Pariati, que se estrenó en el Teatro San Cassiano de Venecia el 11 de noviembre de 1708 (Corago 2019), con música de Tomaso Albinoni. El *Pimpinone* de Albinoni pertenece a la primera generación de intermezzos independientes escritos en Venecia entre 1706-1709 y fue uno de los intermezzos más representados y difundidos. La versión del libreto en que se basó Praetorius corresponde a una producción de 1725 en Venecia, e incluye el aria inicial de Vespetta "Chi mi vuol, son cameriera", que para entonces había sido reemplazada ya en varios libretos, así como el aria de Pimpinone "Ella mi vuol confondere", una adición que apareció por primera vez en el libreto de 1715 para la ciudad de Udine (Talbot 1995).

Los cambios realizados por Praetorius consisten en haber traducido al alemán todos los recitativos, así como agregar un aria ("Höflich reden") y un dueto en alemán ("Wilde Hummel"), y reemplazar el dueto final en italiano por uno en alemán ("Schweig hinkünftig"). Así, la adaptación del libreto del *Pimpinone* de Albinoni estructura al intermezzo en cinco arias y tres duetos, todos en italiano (Pariati 1708), mientras que la de Telemann es de ocho arias, una en alemán y siete en italiano, incluyendo "Ella mi vuol confondere", mencionada arriba, y el arioso "Nei brevi momenti", así como cuatro duetos, dos en alemán y dos en italiano (Telemann 1725).

Pimpinone de Telemann se publicó por primera vez entre enero y abril de 1728, en una edición del propio compositor. A diferencia de otras de sus ediciones en que él mismo grababa las placas de impresión, en este periodo es muy probable que haya contratado al grabador profesional Philipp Ludwig Stromer (Zohn 2001). En esta edición la notación musical fue grabada y el texto fue estampado en dos tipos de letra: gótica para el texto en alemán y latina de mayor tamaño para el texto en italiano (Zohn 2001). Además Telemann incluyó una lista de conciertos de Albinoni, Tassarini y Vivaldi que recomendaba para ser tocados antes y después de cada uno de las tres partes del intermezzo, inclusión que ha dado lugar a pensar que el intermezzo podía ser representado de forma independiente (Strohm 1979). En el siglo XX Thomas W. Werner publicó, en 1936, la edición más reciente de *Pimpinone* (Das Erbe deutscher Musik, vol. 6. Mainz: B. Schott's Söhne).

La historia de las representaciones de *Pimpinone* en el siglo XVIII no se conoce con certeza, tras su estreno en 1725, hay indicios de que se volvió a presentar en 1730 después de la publicación de la partitura (Zohn 2008). No se tiene noticia de su representación a lo largo del siglo XIX, pero en el siglo XX, dado el creciente interés por la música barroca que llega con mucho ímpetu hasta nuestros días, *Pimpinone* se revivió con representaciones cada vez más frecuentes. La primera de ese siglo fue el 29 de septiembre de 1925 (Loewenberg 1978) con motivo del 55vo Encuentro de Filólogos y Eruditos Alemanes en Erlangen, con solistas externos y miembros del *Collegium Musicum* de la universidad (Ruhnke 1984). Más adelante se presentó en Bamberg en febrero de 1929 y en la Universidad de Chicago el 16 de abril de 1939 (Loewenberg 1978). En Magdeburgo, ciudad natal de Telemann, la Sociedad Internacional Telemann lleva el registro de las representaciones que allí han tenido lugar: 1929, 1956, 1962 (con motivo del primer Festival Telemann), 1970, 1990, 1994 y 1995 (Int. Telemann-Ges. s.f.). Dos representaciones de las que se cuenta con registro fotográfico fueron en París en 1958 (Pic 1958) y en Berlín en 1960 (Pisarek 1960). Un listado de representaciones más recientes, así como de grabaciones, se encuentra en (Opéra Baroque 2019), al que hace falta agregar las representaciones que ha llevado a cabo el Texas Early Music Project en 2014 y 2018 (Texas Early Music Project, s.f.).

Sinopsis

El guion de *Pimpinone* es uno de los más populares del repertorio del intermezzo ya que involucra a los personajes estereotípicos que le dan interés y actualidad a ese género: Vespetta, joven y astuta sirvienta y Pimpinone, viejo adinerado y torpe. La historia relata, a lo largo de los tres actos del intermezzo, contrastantes situaciones y emociones de los dos personajes. En el primero acto, Pimpinone contrata a Vespetta como su camarera; ella busca un empleo y él busca la atención de una chica joven, por lo que acepta sin reservas las declaraciones de Vespetta sobre su capacidad para el trabajo duro y su discreción en los asuntos privados. En el segundo acto, Vespetta se ha vuelto indispensable para Pimpinone en la administración de su casa, pero amenaza con irse pues está cansada de tanto trabajo y teme que los rumores que circulan sobre ellos manchen su buen nombre; Pimpinone traga el anzuelo y le propone casarse con ella, aportando él mismo la dote. En el tercer y último acto, ya están casados y Vespetta, haciendo caso omiso de sus promesas previas de comportarse como el decoro de una dama *cittadina*, declara su intención de vivir como una dama noble y disfrutar de todos los placeres sociales: bailar, ir al teatro, jugar cartas, etc. Tras desestimar los reproches de Pimpinone, lo pone en su lugar cuando este amenaza con pegarle con un bastón. Así, Pimpinone aprende que debe quedarse callado y acatar los deseos de Vespetta. En palabras de Michael Talbot:

La relación entre los personajes explota todas las antítesis familiares de la tradición *servetta-vecchio*: hombre y mujer, joven y viejo, astucia e ingenuidad, firmeza y cobardía. Sin embargo, hay un nuevo elemento satírico en el hecho de que Pimpinone es el guardián de los valores tradicionales del *cittadino* de la sobriedad y la vida sencilla, mientras que Vespetta, después de su matrimonio, aspira a las altas esferas sociales que son inapropiadas para una *cittadina*, y mucho más para una rústica *popolana*. (Talbot 1995)

Como se mencionó más arriba, el origen de estos personajes puede trazarse a las escenas cómicas de las óperas del siglo XVII, donde la combinación de la *veccia*, una mujer vieja que perseguía al *paggio*, un joven paje, fue muy popular (Troy 1979).

Más adelante los roles se voltearon, dando lugar a la joven sirvienta y al hombre viejo. *Pimpinone* es el epítome de este estereotipo y fue el modelo en que se basaron textos posteriores sobre el tema amo-sirvienta (Talbot 1995). Otro intermezzo muy conocido con un tema similar, quizás el más famoso en nuestros días, es *La serva padrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi.

Compositor: Georg Philipp Telemann

Georg Philipp Telemann nació el 14 de marzo de 1681 (calendario juliano) en Magdeburgo y murió el 25 de junio de 1767 en Hamburgo. La familia de Telemann era una familia educada de clase media alta. Su padre, Heinrich Telemann, era pastor protestante, y su madre, Maria Haltmeier, provenía también de una familia de pastores protestantes.



Georg Philipp Telemann. Grabado de Georg Lichtensteger.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635>

Tras la muerte de su padre en 1685, su madre se aseguró de que Georg Philipp recibiera una buena educación y lo envió, en el mismo Magdeburgo, a la Escuela del Pueblo Viejo y a la Escuela de la Catedral, donde aprendió catecismo, latín y griego. A la edad de 10 años tomó clases de canto con el *Kantor* Benedikt Christiani y estudió teclado con un organista por dos semanas, aunque no fue de su agrado. Estas serían sus últimas lecciones de música, pues en adelante aprendería la música de manera autodidacta. Así, Georg Philipp de ese modo aprendió a tocar la flauta dulce, el violín y la cítara, y también los principios de composición mediante la transcripción de partituras del mismo Christiani y otros compositores. A la edad de 12, Telemann musicalizó el libreto de la ópera hamburguesa *Sigismundus*, que presentó con éxito en un escenario improvisado, interpretando él mismo al héroe. Sus éxitos en la música, sin embargo, pusieron en guardia a su madre y demás familiares, quienes desaprobaban una carrera en la música, por lo que le confiscaron sus partituras e instrumentos, prohibiéndole involucrarse más con la música. Telemann pasó entonces muchas horas escribiendo música de noche y tocando instrumentos prestados en lugares apartados (Di Pascuale 1983).

A finales de 1693, su madre lo envió a la Escuela Latina de Zellerfeld, con la esperanza de que el nuevo ambiente lo encaminara hacia una carrera más respetable. Ahí, Telemann estuvo al cuidado del superintendente Caspar Calvör, quien además de ser teólogo e historiador, tenía gran interés en la teoría musical e introdujo a Telemann a la relación entre la música y las matemáticas, promoviendo así que siguiera por el camino de la música. Durante esta época, Telemann aprendió sobre el bajo continuo y compuso diversas piezas para los domingos en la iglesia y para los músicos del pueblo.

En 1697 fue transferido para sus estudios de liceo al prestigioso *Gymnasium Andreanum* en Hildesheim, donde el director J. C. Losius le pidió compusiera canciones para las obras escolares. Mediante numerosas visitas a las cortes de Hannover y Wolfenbüttel, Telemann tuvo la oportunidad de escuchar sus orquestas de estilo francés e italiano, respectivamente, y se familiarizó con nuevos instrumentos, lo que lo llevó a aprender a tocar la flauta transversa, el oboe, el salmoé, la viola da gamba, el

contrabajo y el trombón. Durante esta época también compuso cantatas alemanas para la iglesia de San Gotardo, tomando como modelos las obras de Steffani, Rosenmüller, Corelli y Caldara, lo que tendría un impacto importante en su estilo musical.

En 1701 entró a la Universidad de Leipzig con la meta de renunciar a la música y estudiar leyes. No es claro si esta decisión fue propia o impuesta por su madre, pero en cualquier caso, una circunstancia fortuita lo regresaría al camino de la música definitivamente. Su compañero de cuarto, que era un melómano, encontró en su equipaje una partitura extraviada de Telemann para el Salmo VI y organizó su ejecución en la Iglesia de Santo Tomás. La obra gustó tanto al alcalde de Leipzig que comisionó a Telemann para escribir obras quincenalmente para las dos iglesias principales, la de Santo Tomás y la de San Nicolás y además, con una amplia remuneración. Al ver que podía vivir de su la creación musical, Telemann abandona sus estudios de leyes y de ahí en adelante se dedicará por completo a la música. Ese mismo año fundó un Collegium Musicum integrado por estudiantes para ofrecer conciertos públicos. Al año siguiente se volvió el director musical de la Ópera municipal y en 1704 asumió el cargo de director musical y organista de la Neukirche. Durante su estancia en Leipzig, Telemann compuso varias óperas y tuvo roces con Johann Kuhnau, predecesor de Bach como *Kantor* en la Iglesia de Santo Tomás, por emplear a los estudiantes en producciones de ópera en detrimento de la música sacra. También realizó dos viajes a Berlín, en donde tuvo la oportunidad de escuchar la ópera *Polifemo* de Bononcini.

En 1705 parte de Leipzig para volverse maestro de capilla en la corte del Conde Erdmann II de Promnitz, en Sorau (hoy Żary, Polonia). Ahí abundaría en las características del estilo francés, obviamente del gusto del conde, y estudiaría las obras de Lully y Campra, además de componer alrededor de doscientas oberturas. Durante las visitas de la corte a Cracovia y a Pless, Telemann entró en contacto con la música folclórica polaca y gitana, de la cuál adoptaría elementos para sus obras.

En 1708 entró al servicio del Duque Johann Wilhelm en Eisenach, inicialmente como maestro de conciertos de la corte y al año siguiente como secretario y maestro

de capilla. Poco después de asumir este último cargo, viajó de regreso a Sorau para casarse con Amalie Louise Juliane Eberlin, dama de la condesa e hija de un músico, quien fallecería tan sólo 15 meses después tras dar a luz a una hija. Mientras residió en Eisenach, Telemann fue especialmente prolífico como compositor de música instrumental, escribiendo conciertos para la orquesta local, aunque también fue notable su producción de música vocal, incluyendo varios ciclos completos de cantatas. Fue allí donde conoció a Johann Sebastian Bach, de cuyo hijo Carl Philipp Emanuel sería padrino en 1714.

Para finales de 1711, aparentemente Telemann se había cansado ya de la vida en la corte, por lo que solicitó el puesto de director de música de la ciudad de Frankfurt y maestro de capilla en la Barfüssekirche, del cual asumió el cargo en 1712. Sus deberes incluían proveer y dirigir la música para la Iglesia de Santa Catarina, escribir música para varias ocasiones cívicas, dar lecciones privadas a niños de escuela y supervisar la instrucción de canto en la Escuela Latina. Estando libre de las exigencias de la corte, Telemann se dedicó a enriquecer la vida musical de la ciudad y fundó, en 1713, el Collegium Musicum de la sociedad Frauenstein, club social frecuentado por mercaderes, intelectuales y algunos nobles, para presentar conciertos públicos semanales. En 1714 Telemann se casó con Maria Catharina Textor, joven de tan solo dieciséis años e hija de un secretario del consejo local, con quien tendría ocho hijos y una hija, lo cual lo habilitó para volverse ciudadano de Frankfurt. En 1715 comenzó a publicar sus propias composiciones y en 1717, tras una visita de vuelta a la corte de Eisenach, asumió el cargo de maestro de capilla de forma remota, enviando un ciclo anual de cantatas cada dos años hasta 1730.

En 1721 Telemann recibió y aceptó la oferta de la ciudad-estado de Hamburgo para el puesto de *Kantor* de la Escuela Latina Johanneum y director musical de las cinco iglesias principales de la ciudad. Además en 1722 asumió la dirección de la Gänsemarktoper (Ópera del Mercado de los gansos), puesto desde donde afianzó el control total de la vida musical en esa ciudad, situación que le permitió el desarrollo de su creatividad musical en lo que sería la etapa más productiva de su vida. Sus

obligaciones incluían dos cantatas cada domingo y una nueva pasión para la Cuaresma, música para ceremonias y consagraciones, cantatas para celebraciones cívicas, la música anual en honor al general del ejército local y la enseñanza de los niños en canto, teoría e historia musical cuatro días a la semana. Además de esto, Telemann fundó nuevamente un Collegium Musicum en 1721, con el que daba conciertos públicos semanales al inicio y más adelante dos veces por semana debido al éxito.

Como director de la Ópera, Telemann presentó sus propias obras, así como obras de Händel y de Reinhard Keiser. Esta casa de ópera fue también el primer teatro permanente de administración privada y la primer Ópera pública de Alemania, la cual ofrecía dos a tres representaciones semanales y espectáculos todo el año, desde que abrió sus puertas en 1678 hasta su cierre, por razones económicas, en 1738. La gran mayoría del repertorio allí presentado, alrededor de 250 obras en total, fue interpretado en idioma alemán, ya fueren obras originales de los compositores locales o adaptaciones traducidas al alemán. Esta Ópera fue un emblema de la nueva cultura urbana burguesa y abanderó la transformación de una ciudad mercantil en una metrópoli cultural y tuvo la función de ser crisol para el surgimiento de la ópera alemana como un género primeramente burgués y no aristocrático, como había sido el caso de la ópera italiana y francesa (Gauthier 2010).

Con una posición bien establecida, Telemann pasaría el resto de su vida en Hamburgo, sin por ello dejar de estar en comunicación con otras ciudades. En 1722 viajó a Leipzig para concursar por el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig, el cuál rechazó finalmente tras obtener un aumento de su salario; este puesto terminaría en manos de J. S. Bach. En 1723 asumió la posición de maestro de capilla de forma remota en la corte de Bayreuth, que mantendría por tres años. De 1725 a 1730 fue corresponsal de la corte de Eisenach, proveyendo noticias de todo el norte de Europa, y en 1729 rechazó un ofrecimiento para ser maestro de capilla en la corte de San Petersburgo.

En 1725 comenzó su propia editora de música para publicar sus obras, empresa que llevó a cabo con gran éxito, publicando 43 obras en los siguientes 15 años. Esto es un dato importante no sólo por el número de publicaciones, sino porque en esa época en Alemania la edición de música aun no alcanzaba el desarrollo de otras naciones europeas. Telemann logro la consolidación de su casa editora a partir de la innovación de sus prácticas: utilizando placas de pewter que él mismo martillaba para incrementar la productividad, solicitando suscriptores en muchas de sus publicaciones y hasta imprimiendo listas con sus nombres, reclutando agentes en el norte de Europa para distribuir sus obras, y promocionando su inventario mediante catálogos impresos enviados a clientes en varias ciudades. Con la innovación de las prácticas de producción y venta de ediciones de música, Telemann creó un nuevo paradigma del compositor como auto-editor. Se puede decir que el suyo fue el negocio de edición de música más activo en Alemania durante finales de la década de 1720 y la década de 1730 (Zohn 2005). Otras de sus actividades editoriales involucraron la publicación de poemas y sonetos, así como la fundación en 1728 de la revista "Die getreue Musikmeister", la primer publicación periódica sobre música en Alemania, que contenía partituras de música instrumental y vocal adecuadas para ser interpretadas en casa por el estudiante o músico amateur.

Tras un deterioro inicial de su matrimonio desde comienzos de la década de 1720, que involucró una presunta infidelidad y deudas de juego, en 1736 Telemann se separó finalmente de su segunda esposa, quien fallecería en 1775 en el convento de Frankfurt. En 1737 aceptó la oferta de varios músicos de visitar París, donde al ser tan bien recibido decide permanecer hasta el año siguiente. En 1740 vendió las placas de impresión para 44 de sus obras, lo que sería el primer paso para su retiro. Durante los siguientes 15 años su producción musical disminuyo pronunciadamente, salvo por la necesaria creación para cumplir con sus deberes oficiales. En esta época adquiere el pasatiempo de coleccionar plantas raras y exóticas, muchas de las cuales le fueron provistas por sus amigos, entre ellos el violinista Johann Georg Pisendel y Georg Friederich Händel, a quien conociera muchos años antes en Halle de camino a sus estudios en Leipzig.

En 1755 fallece su hijo mayor, Andreas, y toma a su cuidado a su nieto Georg Michael, quien se convertiría en músico. En ese año comienza a escribir oratorios sacros con renovado vigor e inspirado por la nueva generación de poetas alemanes, incluyendo a K. W. Ramler, F. G. Klopstock y J. A. Cramer, producción que duraría hasta 1762. Ese año, escribiría en el manuscrito de su última Pasión, que estaba perdiendo la vista y le costaba mantener el pulso firme. No obstante, todavía en 1765 fue capaz de escribir música distinguida y entablar discusiones sobre teoría musical y los estilos más recientes. Telemann murió en su casa en 1767 de "dolencia del pecho" y fue enterrado en el Johannisfriedhof. Uno de los diarios locales escribió que no hacían falta más elogios que mencionar su nombre.

Telemann fue el compositor más prolífico de su época, ya que abordó los principales géneros musicales, incluyendo la música sacra (cantatas, oratorios, pasiones y motetes), la ópera y otros géneros teatrales, los conciertos y suites, la música de cámara para diversos ensambles, y la música para instrumento solista. Es ampliamente reconocido como el principal compositor alemán de la primera mitad del siglo XVIII por su papel relevante en la transición estilística del barroco al clásico. Es importante destacar que en su música logró la combinación de elementos de las prácticas musicales francesas, italianas y polacas con las del estilo alemán, estableciendo así un estilo propio y único. En los albores del siglo XIX la tendencia del romanticismo musical cobraría tal fuerza que el conocimiento y la apreciación de la música de Telemann decayó fuertemente, teniendo aparentemente su última presentación importante en 1832. Durante la segunda mitad de ese siglo, Telemann fue despreciado con base en una injusta comparación con J. S. Bach, la cuál se basaba en una valoración de la complejidad contrapuntística y la dificultad estilística de este último por sobre el estilo melódico y sin complicaciones del primero (Swack 1992). El siglo XX vio nacer un interés renovado por la música de Telemann que continúa hasta nuestros días.

Libretista: Johann Philipp Praetorius

Johann Philipp Praetorius nació en 1696 en Elmshorn (Holstein) y murió en 1766 en Tréveris. Tras obtener un doctorado en leyes de la Universidad de Kiel, Praetorius se vuelve consejero del Condado de Rantzau (DLL 1998) y llega a Hamburgo en agosto de 1724.

En 1724 proporcionó el texto para la serenata *Geliebter Aufenthalt, beglückte Stille* de Telemann, parte de la *Kapitänsmusik* de ese año, música que se utilizaba en las celebraciones del comandante de la milicia de Hamburgo. Para octubre de este año, Praetorius ya estaba empleado en la Gänsemarktoper. Entre 1725 y 1727 fue el principal libretista de la Ópera, produciendo nueve libretos para Telemann y Reinhard Keiser, la mayoría de ellos comedias ingeniosas con una inclinación a la crítica social. Entre ellos se encuentran, además de *Pimpinone* (1725) de Telemann, *Der Hamburger Jahr-Marckt, oder Der glückliche Betrug* (1725) de Keiser, *Adelheid, oder Die ungezwungene Liebe* (1725) de Telemann, *Der lächerliche Prinz Jodelet* (1726) de Keiser y *Calypso, oder Sieg der Weisheit über die Liebe* (1727) de Telemann (Stewart 2002).

Para 1734 ya había abandonado Hamburgo, lo que significó el abandono de sus actividades como libretista. Durante los próximos diez años sería titular del tribunal en Colmar cerca de Glückstadt y, tras su conversión a la fe católica, viviría como profesor y consejero de la corte en Tréveris (DLL 1998). Su vida posterior estuvo marcada por dificultades legales y financieras y murió en el anonimato (Stewart 2002).

Libretista: Pietro Giovanni Pariati

Pietro Giovanni Pariati nació en Reggio Emilia el 26 de marzo de 1665 y murió en Viena el 13 de octubre de 1733 (Catelli 2014). Su padre, Giovan Battista, era un soldado de origen francés al servicio del Duque de Modena y falleció cuando Pietro Giovanni era todavía joven. Su madre, Lucrezia Carreti, falleció en 1698.

Tras la muerte de su padre, su familia tuvo dificultades económicas, parcialmente solventadas por una subvención ducal. Tras completar sus estudios en Reggio Emilia, Pariati se doctoró en derecho civil y canónico en 1687. Con motivo de su graduación, su primo Giovan Battista Ferretti le dedicó una miscelánea poética en la que lo elogiaba como "poeta erudito y agudo filósofo".

A mediados de la década de 1690, Pariati fungió como secretario del gobernador de Reggio y después entró al servicio del marqués Taddeo Rangone de Modena, quien en 1696 lo llevó consigo a Madrid, enviado por el Duque Rinaldo I para dar sus condolencias por la muerte de María Anna de Habsburgo. Tras su regreso a Modena en septiembre de 1697, Pariati fue arrestado bajo las acusaciones del caballero Pietro Paolo Dini, embajador de Modena en Madrid, con quien Rangone y Pariati se habían quedado en España. Dini había escrito al Duque quejándose de la "perversidad, infamia y descaro" incurridos por Pariati en Madrid y acusándolo de comportamiento irreligioso, de participar en riñas y en intrigas amorosas. Durante su encarcelamiento, Pariati envió cartas de súplica al Duque declarando que había sido difamado injustamente y también escribió algunos sonetos con motivo del nacimiento del heredero del Duque, probablemente buscando el perdón del aristócrata. En noviembre de 1699 fue liberado e inmediatamente exiliado de Modena, por lo que Pariati se trasladó a Venecia.

Sus primeros años en aquella ciudad transcurrieron en la pobreza, en la búsqueda de mecenas y clientes, así como de una posible reconciliación con el Duque de Modena, a quien envió cartas en 1703 y 1704 pidiendo, aunque sin éxito, que anulara su exilio. En esos años comenzó a colaborar con Apostolo Zeno en los versos de algunos de sus dramas. En 1703 escribió su primera ópera para el Teatro ducal de Milán, *Il Regnero*, de la que se conserva una versión posterior de 1707 publicada como *La Svanvita*. Tras su debut en Milán, escribió para la escena veneciana la serenata *Da la virtude ha la bellezza onore* (1704), con música de Carlo Francesco Pollarolo y la ópera *Artaserse* (1705), con música de Antonio Giannetti.

En 1705 comenzó a trabajar de manera exclusiva para el Teatro San Cassiano. Allí escribió, solo o junto con Zeno, varias óperas que tuvieron gran éxito en teatros de Italia y el extranjero, incluyendo *Antioco* (1705), *Ambleto* (1706) y *Sesostri re d'Egitto* (1710), con música de Francesco Gasparini y *Astarto* (1708) y *Ciro* (1710) con música de Tomaso Albinoni. El talento de Pariati para las escenas cómicas se hizo patente en obras de este periodo como el intermezzo *Pimpinone* (1708), con música de Albinoni y la tragicomedia *Anfitrione* (1707), basada en Plauto pero con elementos de Molière y música de Gasparini.

De 1708 a 1710 Pariati y Zeno fueron comisionados para escribir algunas obras musicales para la corte de Barcelona. Pariati escribió la ópera de cámara *Il più bel nome*, con música de Antonio Caldara, para la boda de Carlos III de Habsburgo, así como otras tres óperas de cámara. En 1712 se le encargó un oratorio para la corte de Viena que musicalizaría Antonio Lotti al cual llamó *Il voto crudele*. Gracias al éxito de estas obras, en 1714 Pariati fue invitado, tras haber rechazado el puesto Zeno, como poeta oficial de la corte de Viena, donde se estableció con un sueldo de 2400 florines; en 1718 fue alcanzado por Zeno, quien fuera invitado nuevamente.

Durante el tiempo que tuvo el cargo en la corte de Viena, Pariati tuvo una actividad prolífica, escribiendo oratorios, cantatas y óperas de cámara, dramas pastorales y piezas teatrales para las celebraciones de la familia imperial; la más famosa de tales piezas fue la *fiesta teatrale Costanza e Fortezza* (1723), basada en los actos heroicos de Horacio Cocles, Mucio Escévola y Clelia, puesta en escena para la coronación de Carlos VI con música de Johann Joseph Fux. En la música, colaboró con Francesco Conti, Fux y Caldara.

Allí encontró también una nueva libertad expresiva en la comedia no solamente como fuente de risa y entretenimiento, sino como un instrumento para provocar, ridiculizar y desprestigiar (Gronda 2001). Entre 1716 y 1724 Pariati escribió intermezzos y tragicomedias que se caracterizan por la inclusión de figuras cómicas junto a las figuras nobles y serias, por la inclusión de escenas puramente ridículas, por

la acentuación de los elementos satíricos y paródicos, y por hacer referencia a personas de la corte. Algunos de los recursos que utilizó con más frecuencia son la doble identidad, como en *Teseo in Creta* (1715), *Il finto Policare* (1716) y *Penelope* (1724), la situación irónica del filósofo, como en *Alessandro in Sidone* (1721) y *Creso* (1723) y la inestabilidad mental, como en *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), basada en el célebre personaje de Miguel de Cervantes.

En la corte imperial, Pariati adquirió una posición social estable y de prestigio, a pesar de que el inventario de sus posesiones tras su muerte sugiere un nivel de vida inadecuado. Mantuvo excelentes relaciones con el emperador Carlos VI y se mantuvo en contacto con intelectuales, políticos y diplomáticos italianos (Catelli 2014). En 1729 su puesto pasó a manos de Pietro Metastasio.

Capítulo III. Análisis de la obra

En este capítulo, voy a presentar un análisis de algunos elementos de la estructura musical que considero fundamentales para lograr una caracterización escénica y de interpretación vocal del personaje de Vespetta. Como ya hemos señalado a lo largo de este trabajo, ella es una joven de la clase trabajadora, honesta y muy lista, que básicamente aprovecha las oportunidades que la relación con Pimpinone le presenta, pues él, siendo un hombre maduro y un tanto simplón, busca la atención de una chica joven. Me parece que más que poner a Pimpinone como la víctima de Vespetta (que sería la interpretación tradicional), me interesa mostrarlo como una víctima de su propia torpeza, de la cual Vespetta saca provecho.

Considero que el tema de escalar de rango social a través del empoderamiento que otorga el dinero, es un tema que en los siglos XVII y XVIII fue muy satirizado, debido al ascenso social y político de la burguesía en toda Europa, proceso que permitía que los nuevos ricos adquirieran progresivamente más capital económico que la nobleza, aunque carecieran de *clase*, entendida como nobleza, inteligencia, buen gusto y distinción, cualidades sociales asociadas a la aristocracia. En la actualidad se sigue creyendo que el dinero otorga *clase* y todos los nuevos acaudalados o nuevos ricos siguen siendo objeto de sátira.

Ya que en el intermezzo sólo existen dos personajes, uno masculino y otro femenino, el estereotipo sigue funcionando para caracterizar a Vespetta como la mujer pobre que encuentra la salida a su situación en el matrimonio con Pimpinone. Si consideramos que hace tres siglos las mujeres no podían tener un ejercicio profesional ni una independencia económica, y que no se les dignificaba lo suficiente más que para formar una familia, era claro que la trama iba a ser tratada como en *Pimpinone*. Considero que en el presente, aunque la mujer ha desarrollado oportunidades profesionales, derechos y responsabilidades, aún predominan en la sociedad los elementos tradicionales que ejercen, simbólica, psicológica y materialmente, la desigualdad y el menosprecio hacia la mujer. Sin duda alguna, en la actualidad existen

mujeres y hombres que encuentran una solución a la desigualdad económica a partir de realizar un matrimonio ventajoso.

He aprovechado la flexibilidad característica del género del intermezzo para traducir los recitativos al español y hacerlo como diálogos hablados, con el objetivo de que el público se involucre más con la trama, mediante la interacción directa que posibilita el que sea en nuestro idioma, y que disfrute más del estilo cómico que ofrece *Pimpinone*. Respetando, sin embargo, arias y duetos que están escritos en italiano y alemán.

Características estilísticas del intermezzo

Para poner el análisis musical de las piezas en contexto, hablaré primero de algunas características propias del género del intermezzo. Invariablemente, la estructura de cada acto o sección de un intermezzo consiste en una o dos arias por cada uno de los dos personajes, intercaladas con recitativos y un dueto final (Troy 1979). Los textos de las arias y los duetos son más largos que en la ópera seria del siglo XVIII, pues son generalmente de un carácter silábico y que están destinados a una emisión vocal más fluida. También es generalizado el uso de la forma *da capo*.

Las arias en el intermezzo proveen una oportunidad para un comentario prolongado o una reflexión. Como ya se mencionó, en el intermezzo el contraste es parte indispensable de su estructura, así que se pueden identificar dos tipos de arias: el aria bufa y el aria patética o paródica (Troy 1979).

Aria bufa

Este tipo de aria se encuentra generalmente en tonalidades mayores, con toda la energía centrada en la rítmica. Por ejemplo, "Chi mi vuol, son cameriera" (Vespetta), escrita en Si bemol mayor en un compás de 3/4, muestra una declamación precisa en octavos, dándole un efecto juguetón y dulce.

Intermezzo I: Aria No. 1 "Chi mi vuol son cameriera" (Vespetta)²

12 Vespetta 15

Chi mi vuol, son ca - me - rie - ra, son ca - me - rie - ra, fò di tut - to,

Los cambios de tempo, así como de modo, reflejan cambios de humor y ayudan al contraste, como se puede ver en el aria "lo non sono una di quelle", en un compás de 3/8, que pasa de la tonalidad Do mayor a su relativo La menor en la parte B, cambiando también la rítmica a notas más largas, acentuando la burla que hace Vespetta de las mujeres que nacen feas pero tratan de hacerse pasar por bellas.

Intermezzo II: Aria No. 13 "lo non sono una di quelle" (Vespetta)

Parte A
27 Vespetta 34

na - te brut - te, è - fat - te bel - le e - che impa - ran - suil cri - stal - lo

Parte B
131 Vespetta 140

Ne di quel - le - va - ne - rel - le che ca - mi - nan col com - pas - so

Lo mismo puede observarse en las arias de Pimpinone. Por ejemplo, el aria "Guarda, guarda un poco", que está en tonalidad de Mi mayor en un compás de 4/4 y también utiliza notas en octavos.

Intermezzo II: Aria No. 11 "Guarda, guarda un poco" (Pimpinone)

11 Pimpinone 13

Guar da, guar da un po - co in que - sti o - cchi di fo - co

En la parte B de esta misma aria da un contraste no solo por cambiar de modo a Si menor y también Do sostenido menor, sino por el ritmo, que ahora utiliza notas de cuartos, enfatizando la honestidad de los sentimientos de Pimpinone hacia Vespetta.

² Todos los ejemplos de la línea vocal en este capítulo provienen de la edición Schott en reducción a piano: "Pimpinone. Ein lustiges Zwischenspiel" Mainz: Schott, 1978 (ISMN 979-0-001-05099-9).

Intermezzo II: Aria No. 11 "Guarda, guarda un poco" (Pimpinone)

53 Pimpinone 56

Tu ver - go-gni? che pen-si? che fa-i? guar - da, guar da

Otra característica que se puede observar en este tipo de aria es la repetición de sílabas para proporcionar un efecto más cómico y darle énfasis a la palabra. En la misma aria "Guarda, guarda un poco", se repite la primera sílaba "Pim" de "Pimpinina", recalcando el cariño que muestra Pimpinone a Vespetta cuando le pide que vea que ella es su tesoro.

Intermezzo II: Aria No. 11 "Guarda, guarda un poco" (Pimpinone)

16 Pimpinone 20

... chesei di Pim-pi - non la Pim, pim,pim,pim, pim,pim,pim,pim,pim,pim,Pim pi - ni - na;

Otro recurso que es importante mencionar es la repetición de motivos rítmicos-melódicos cortos, como se puede apreciar en el aria "Höflich reden, lieblich singen" (Vespetta), que está en tonalidad de Fa mayor en un compás de 4/4, donde se van repitiendo los motivos melódicos de dos en dos compases.

Intermezzo I: Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespetta)

9 Vespetta 14

Höf-lich re-den, lieb-lich sin-gen, kunst-lich spielen, fer-tig sprin-gen,sind
schö-ner Da-men Zeit-ver-treib, sind schö-ner Da-men Zeit-ver-treib,

Las coloraturas ocasionales son otro recurso que se puede apreciar en esta misma aria, así como en las arias de Pimpinone, proporcionando expresividad y dando énfasis a la palabra.

Intermezzo I: Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespetta)

31 Vespetta

schö-ner schö-ner Da - - - - -
- - - - - men Zeit ver - treib,

Aria patética o paródica

Este tipo de aria representa emociones más severas o graves. Generalmente se escribe en modo menor y puede ser de carácter melancólico o de lamento, como el arioso "Nei brevi momenti" (Vespetta) escrito en Do menor en un compás de 4/4, dividido en octavos y con ocasionales saltos grandes de intervalos para acentuar el lamento;

Intermezzo II: Arioso No. 9 "Nei brevi momenti" (Vespetta)

4 Vespetta

Nei bre - vi mo - men - ti, ch'hò spe - so in - ser - vir - la,

o con alteraciones cromáticas para dar un afecto más triste y de pena.

Intermezzo II: Arioso No. 9 "Nei brevi momenti" (Vespetta)

Vespetta

sea - ves - si man - ca - to di - man - do per - don, per -
don, sea - ves - si man - ca - to, di - man - do, per - don, _

Otras características se pueden encontrar en el aria paródica "So quel, que si dice" (Pimpinone), en una tonalidad de Sol menor con un compás de 12/8 muy común en este tipo de aria (Troy 1979), en un ritmo siciliano que marca las quejas de un diálogo imaginario entre dos esposas que se quejan de sus maridos.

Intermezzo III: Aria No. 17 "So quel, che si dice" (Pimpinone)

13 Pimpinone

Sò quel, che sì di - ce; sò quel, che sì fà:
 su - sti - ssi - ma, su - sti - ssi - ma! co - me si sta, co - me si sta,

Dueto

Invariably the last number of each act of the intermezzo is a duet. These duets do not present new actions, but rather revolve around the situations immediately preceding. The vast majority of the duets in the intermezzi fall into one of two categories (Troy 1979).

The first category of duets expresses harmonious agreement or mutual affection. Generally they are written in major mode and to emphasize the agreement between the characters, they are organized in a dialogue of antecedent and consequent phrases, as can be seen in the duet "Stringi! o che fortuna". Written in F major in a 4/4 meter, it shows the passage of the musical phrase between Pimpinone and Vespeta;

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespeta, Pimpinone)

11

Vespeta
 Strin - gi, strin - gi! o che for - tu - na!
 Pimpinone
 Sten - di, sten - di! uh! ch'al - le - gre - zza!

and with the imitation of the musical motif of one voice to the other, it emphasizes and reflects the joy and satisfaction of both.

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespetta, Pimpinone)

42 *p* Vespetta

Pimpinone

(è pur mat - to) mio Cu - pi-do!

che bel trat - to! fam-mi un vez-zo!

47

V. (me ne ri - do)

P. non v'è prez - zo.

Otra forma de disponer las voces para representar que están de acuerdo es cantar en terceras y sextas paralelas.

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespetta, Pimpinone)

56 Vespetta

59

sì, sì, sì, sì, sì à go - der! dol - ce spo - so, dol - ce, dol - ce spo - so,

Pimpinone

sì, sì, sì, sì, sì à go - der! uh! ca - ro spo - sa, ca - ra, ca - ra spo - sa!

60

V. sì à go - der, sì, sì, sì, sì à go - der, sì à go - der, sì à go - der!

P. sì à go - der, sì, sì, sì, sì à go - der; sì à go - der, sì à go - der!

62

La segunda categoría de duetos muestra una situación de conflicto de interés entre los personajes. Algunas características que reflejan conflicto se pueden encontrar en el dueto "Wilde Hummel! böser Engel!". Escrito en Mi mayor en un compás de 3/4,

cuenta con una rítmica que se divide en octavos y dieciseisavos, buscando enfatizar los insultos que intercambian Pimpinone y Vespetta:

Intermezzo III: Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!" (Vespetta, Pimpinone)

13 Vespetta

Pimpinone

Al - ter Hud - ler! Gal - gen - schwengel! mur - ri - scher

Wil - de Hum - mel! bö - ser En - gel! zän - ki - sche Met - ze!

17

V. Trotzkopf! Tod - ten - ge - rip - pe!

P. and - re Xan - tip - pe!

que genera una tensión que culmina en un estallido simultáneo de gran desacuerdo:

Intermezzo III: Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!" (Vespetta, Pimpinone)

38 Vespetta

Pimpinone

al - ter Hud - ler! mur - ri - scher Trotzkopf! Tod - ten - ge -

wil - de Hummel! zän - ki - sche Met - ze! and - re Xan - tip - pe!

42

V. rip - pe! Tod - ten - ge - rip - pe! mur - ri - scher Trotzkopf!_

P. and - re Xan - tip - pe! zän - ki - sche, zän - ki - sche Met - ze!

Otro recurso que se puede encontrar en este dueto es la declamación rápida en un mismo tono sobre un bajo estático, que brinda una conclusión emocionante a la parte B previa al da capo.

Intermezzo III: Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!" (Vespetta, Pimpinone)

92 Vespetta

den Kopf ent - zwey, so schlag ich dir, so schlag ich dir den

Pimpinone

den Kopf ent - zwey, so schlag ich dir, so schlag ich dir den

V.

Kopf ent-zwey, den Kopf ent-zwey, so schlag ich dir den Kopf ent-zwey, den Kopf ent-zwey, so schlag ich dir den

P.

Kopf ent-zwey, den Kopf ent-zwey, so schlag ich dir den Kopf ent-zwey, den Kopf ent-zwey, so schlag ich dir den

97

V.

Kopf, den Kopf ent - zwey.

P.

Kopf, den Kopf ent - zwey.

Elementos orquestales

Como ya se ha mencionado anteriormente, todas las arias y duetos en el intermezzo son muy silábicos. La razón de este tratamiento se debe a la importancia que este género le dió a la palabra y que colocó la música a disposición del texto, por lo que el acompañamiento orquestal es escueto o poco cargado. Por ejemplo, en el dueto "Stringi! o che fortuna!";

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespetta, Pimpinone)³

Strin - gi, strin - gi! o che for - tu - na!
 Drück' mich an dich, o wech ein Glück-ke!

Sten - di, sten - di! uh! d'ál - le - grez - za!
 Reid' die Hand mir, o wech die Freu - del

che bel trat - to!
 Süß' Ge - sicht - chen,

(è pur mat - to.) mio Cu - pi - do!
 (Rech - ter Thor du.) Mein Cu - pi - do!

fam - mi un vez - zo! non ve prez - zo.
 tu was Lie - bes! Un - be - zaht - bar!

³Todos los ejemplos orquestados en este capítulo provienen de la edición Opera Explorer: "Pimpinone oder die ungleiche Heirat" (No. 2081) München: Musikproduktion Jürgen Höflich, s.f.

<https://repertoire-explorer.musikmph.de/en/product/telemann-georg-philipp-2/>

o en el aria "Voglio far, come fan l'altre" (Vespeta).

Intermezzo III: Aria No. 19 "Voglio far, come fan l'altre" (Vespeta)

Vo - glio far, co - me fan l'alt - re: ben dan - zar, par - lar Fran - ce - se,
Wie die an - dern will ich's ma - chen: tan - zen viel, spre - chen Fran - zö - sisch,

En otros casos el acompañamiento orquestal es muy homofónico que cede el espacio sonoro nuevamente a la palabra. Ejemplos de esto se encuentran en el aria "Höflich reden, lieblich singen" (Vespeta);

Intermezzo I: Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespeta)

Höf - lich re - den, lieb - lich sin - gen, künst - lich spie - len, fer - tig sprin - gen,

y en el aria "Guarda, guarda un poco" (Pimpinone).

Intermezzo II: Aria No. 11 "Guarda, guarda un poco" (Pimpinone)

10

p

p

p

Gvar - da gvar - da un po - co in que - sti o - cchi di
Sieh' doch, sieh' doch nur das Feu - er in die - sen

10

p

15

tr tr tr tr

tr tr tr tr

tr tr tr tr

fo - co, ed in lo - ro ve - drai mio te - so - ro, ve - drai mio te - so - ro,
Au - gen glü - ben, da drin - nen wirst du wohl Et - was er - blick - ken und se - hen:

15

Telemann también introdujo efectos cómicos o descriptivos mediante figuras instrumentales. Por ejemplo, en el aria "Ella mi vuol confondere", Pimpinone está confundido por las palabras de Vespetta, y los violines se burlan de él con la figura de acompañamiento (Ruhnke 1984).

Intermezzo I: Aria No. 5 "Ella mi vuol confondere" (Pimpinone)

El-la mi, vuol con-fon-de-re, di-ró meg-lio, con-fon-de-re..
wie sie mich ganz ver-wir-ren kann, o-der bes ser: ver-wir-ren kann...

Otro caso es en el aria "Io non sono una di quelle" (Vespeta), donde los instrumentos hacen repeticiones de dos notas en dieciseisavos dando la imagen de pequeños giros y satirizando un poco a las danzas.

Intermezzo II: Aria No. 13 "Io non sono una di quelle" (Vespeta)

à gi-rar gvar-di vez-zo-si,
und ver-lieb-te Blik-ke sie-ßen

Reflexión sobre los afectos y su realización musical

En esta sección voy a presentar un análisis que se centra principalmente en elementos estilísticos y armónicos de *Pimpinone*, para dar un significado interpretativo –escénico y vocal- a los elementos musicales que reflejan los afectos, emociones y estados de ánimo de los personajes, principalmente al personaje de Vespetta.

Teniendo en cuenta los elementos que a lo largo de este trabajo he mencionado, podemos decir que *Pimpinone* tiene la típica estructura del intermezzo italiano del siglo XVIII, con arias para cada personaje intercaladas con recitativos y duetos finales en cada acto. Tras la adaptación realizada por el libretista Johann Philipp Praetorius, descrita con anterioridad, la estructura de la obra queda como sigue, donde R es recitativo, AV es aria de Vespetta, AP es aria de Pimpinone y D es dueto:

Intermezzo I	AV	R	AV	R	AP	R	D	
Intermezzo II	R	AV	R	AP	R	AV	R	D
Intermezzo III	R	AP	R	AV	R	D	R	D

En líneas generales, el tratamiento musical que da Telemann a Vespetta demanda una interpretación vocal y escénica que transita por diferentes afectos como son la dulzura, la coquetería, la dicha, la tristeza, el enojo, la demanda, afectos que van haciendo a Vespetta más fuerte, independiente y segura conforme avanza la trama. La música y la línea vocal son completamente descriptivas de estos diferentes afectos, utilizando recursos como coloraturas, saltos grandes de intervalos, un registro amplio, frases ligadas para enfatizar la dulzura o la delicadeza del texto, staccatos para dar más carácter, con articulaciones rápidas que significan un reto técnico vocal y que obligan a tener más dominio del control del aire, así como la relajación de mandíbula y lengua y a trabajar la amplitud vocal para cantar las diferentes ornamentaciones y agilidades que tiene el discurso musical.

Intermezzo I

Aria No.1 "Chi mi vuol son cameriera"

Esta aria es la presentación al público de la identidad de Vespetta, en donde se describen sus mejores cualidades para obtener el trabajo en la casa del rico señor y se muestra toda su personalidad coqueta y astuta. Es un aria donde musicalmente y rítmicamente se enfatiza la juventud de Vespetta, en una tonalidad en Si bemol con un compás de 3/4 dividido en octavos y dieciseisavos que dan una sensación de ligereza, lo que en la interpretación propongo como un afecto coqueto y dulce.

Intermezzo I: Aria No. 1 "Chi mi vuol son cameriera" (Vespetta)

Vespetta

Chi mi vuol, son ca - me - rie - ra, son ca - me - rie - ra, fò di

tut-to, di tut-to, di tut-to, pian m'in - ten-do — di quel tut-to, — che con-

20
vie - ne, di quel tut -to, tut -to, che con-vie - ne,

En la parte B se refuerza la sinceridad de su discurso, donde Telemann lo logra musicalmente haciendo una modulación a Sol menor con frases más ligadas que hacen que la interpretación sea más expresiva.

Intermezzo I: Aria No. 1 "Chi mi vuol son cameriera" (Vespetta)

50

Fine

Son da

be - ne, son sin - ce - ra, non am - bis - co, non pre-

ten-do,

Vocalmente, los dieciseisavos a la velocidad de la pieza han significado un reto técnico importante, así como la articulación del texto, que es muy silábico.

Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen"

Después de haberse presentado, en esta aria Vespeta no solamente enfatiza su coquetería, sino que también tiene la intención de lucir las diferentes gracias que Pimpinone le ha elogiado. Esta aria tiene frases pequeñas de dos en dos compases con repetición de motivos en un allegro moderato, lo cual hace que el personaje sea delicado y grácil.

Intermezzo I: Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespeta)

9 Vespeta

Höf-lich re-den, lieb-lich sin - gen, kunst-lich spielen, fer-tig sprin - gen, sind

14

schö - ner Da - men Zeit - ver - treib, sind schö - ner Da - men Zeit - ver - treib,

El texto habla de las diferencias de clase, de lo que hacen las damas de la alta sociedad y las amas de casa comunes. La música inicia con una pequeña danza, enfatizando la gracia y los pasatiempos de las damas. Telemann utiliza diferentes saltos de intervalos y coloraturas que le dan más picardía al discurso de Vespeta.

Intermezzo I: Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespeta)

30

sind schö-ner Da - men Zeit - ver - treib, sind

schöner schöner Da - - - - -

- - - - - men Zeitver - treib,

Este discurso contrasta con la parte B, donde habla de las labores que tienen que hacer las amas de casa y, pasando a la dominante de la tonalidad y al relativo Re menor, se logra percibir el desgane que Vespetta tiene por ello.

Intermezzo I: Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespetta)

60

spin-nen, knep-peln, strik-ken, — nä - hen, flei-Bia
auf die Wirtschaft se - hen, ge - hö - ren nur für eingemei - nes Weib,

Así, hay un reflejo musical del contraste entre dos realidades diferentes. Esta es un aria con ocasionales coloraturas y agilidades y demanda el control del aire y la afinación. Asimismo, es el aria de Vespetta con el registro más amplio de toda la obra, de un Re 4 a un Si bemol 6.

Aria No. 5 "Ella mi vuol confondere"

En esta aria, a Pimpinone le confunden todos los halagos de Vespetta y consecuentemente él actúa de forma bastante torpe. Aquí Vespetta sólo hace pequeñas participaciones, donde ríe de lo que está diciendo Pimpinone, de su confusión y dudas que tiene de ella. La música está escrita con octavos y dieciseisavos, haciéndolo muy rítmico y enfatizando la palabra "riso" con un salto amplio de intervalo descendente, haciéndome sentir en la interpretación algo parecido a lo que se siente cuando una se termina de reír, como el último movimiento de una risa.

Intermezzo I: Aria No. 5 "Ella mi vuol confondere" (Pimpinone, luego Vespetta)

Vespetta

< Mi muo - ve al ri - so, > *< mi*
muo - ve al ri - so, mi muo - ve al ri - so. >

Dueto No. 7 "Nel petto il cor mi giubila"

En este dueto ya se ha llegado al acuerdo de que Vespetta va a trabajar para Pimpinone. Ambos están satisfechos y la música lo refleja, con un allegro en La mayor que, para mi gusto, es una de las tonalidades más brillantes. La imitación de los motivos musicales, que son cortos, hace que la interacción escénica se vuelva divertida, muy activa, y que visualmente y auditivamente se refleje la personalidad torpe y simplona de Pimpinone, y la personalidad muy astuta de Vespetta.

Intermezzo I: Dueto No. 7 "Nel petto il cor mi giubila" (Vespetta, Pimpinone)

The musical score is presented in three staves. The first staff is for Pimpinone, written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a rest, followed by a series of notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The lyrics "Nel pet-to il cor mi" are written below the notes. The second staff is for Vespetta, written in treble clef with the same key signature. It begins with a rest, followed by notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics "Nel sen mi bril - la l'a - ni - ma, va-da el-la ay-" are written below the notes. The third staff is a continuation of Vespetta's part, starting with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The lyrics "van-ti," are written below the notes. The number "20" is written above the second staff.

Es gracioso ver marcados los diferentes roles de esta manera porque en la realización escénica de una u otra forma, tanto los cantantes como el público establecen una identificación o el recuerdo de alguna situación vivida. En la interpretación de Vespetta, literalmente me río de Pimpinone entre dientes, haciendo partícipe sólo al público de esto. El texto es nuevamente muy silábico y la orquesta es más austera, para mejorar la comprensión de lo que estamos diciendo los cantantes.

Intermezzo I: Dueto No. 7 "Nel petto il cor mi giubila" (Vespetta, Pimpinone)

25

van - ti, va - da, va - da el - la av - van - ti, va - da, va - da,
an doù, geb' er, geb' er vor - an doù! geb' er, geb' er,

vie - ni, vie - ni, vie - ni, an - diam! Ves - pet - ta, Ves - pet -
komm' nun, komm' nun, laß uns geh'n! Ves - pet - ta, Ves - pet -

25

30

va - da, va - da, nò, nò, nò, non mi per - met - ta.
geb' er, geb' er, nein, nein, nein, es ist nicht stat - baft,

tal vie - ni, vie - ni,
ta! komm' nun, komm' nun,

30

Intermezzo II

Arioso No. 9 "Nei brevi momenti"

Este arioso no comparte la estructura de ninguna otra pieza en la obra y es contrastante por su tempo lento, por su afecto lamentoso y por no tener da capo. En la interpretación propongo expresar un afecto de tristeza fingida, un tanto exagerada, en que Vespetta se victimiza completamente para darle lástima a Pimpinone. Cuenta con frases muy cortas que simulan cuando se habla entre sollozos, así como diferentes cromatismos que enfatizan este estado de ánimo. Pienso que la interpretación no debe ser tan de bel canto, sino más parecido al llanto. En la música, Telemann utiliza un recurso característico del afecto de lamento, que es descender medio tono, en lo que puede verse como una onomatopeya musical del llanto, pues los sollozos son naturalmente descendentes.

Intermezzo II: Aria No. 9 "Nei brevi momenti" (Vespetta)

11
nei bre-vi mo-men-ti, ch'hò
spe-so in-ser-vir-la, se a-ves-si man-ca-to, di-man-do per-don, per-

También el cello, haciendo la voz del bajo, suena completamente envuelto en el lamento y refuerza la onomatopeya con semitonos. El resultado de todo este drama es que Vespetta logra que Pimpinone le confíe todas las llaves y el cofre del dinero.

Aria No. 13 "Io non sono una di quelle"

En esta aria, Vespetta reafirma su carácter y lo que la distingue de otras mujeres. Escrita en Do mayor, tiene frases un poco más largas, dando una sensación de claridad y de honestidad al discurso. Cuenta con un elemento gracioso también de danza, que ayuda satirizar a las mujeres que son feas y que aparentan ser bellas. Las ornamentaciones que utiliza Telemann sirven para enfatizar una palabra o hacerla más burlona, con pequeños movimientos rápidos de tempo y de tono.

Intermezzo II: Aria No. 13 "Io non sono una di quelle" (Vespetta)



à gi - rar gvar-di vez - zo - si,
e à te - ner ————— la boc-ca à seg - no.

El texto habla también de las miradas coquetas que aprenden a lanzar estas mujeres feas, así que también de eso se burla Vespetta, interpretativamente como queriéndome reír y, al mismo tiempo, evitándolo. En esta pieza la orquesta es muy homofónica y continuamente va acompañando a Vespetta en su sentir y en su afecto, textura musical que sostiene en la que me apoyo como interprete. También la orquestación refleja en sus dieciseisavos y en los tonos esta burla.

Intermezzo II: Aria No. 13 "Io non sono una di quelle" (Vespetta)



à gi - rar gvar - di vez - zo - si,

Por último, en esta aria, Vespetta se muestra como una persona bastante orgullosa y segura de sí misma, características que propongo enfatizar en mi interpretación vocal y escénica.

Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna"

Este dueto es el más amoroso de toda la obra y muestra la dicha completa de ambos personajes, ya que ambos han obtenido lo que buscaban, Vespetta, que Pimpinone le proponga matrimonio y Pimpinone, casarse con la bella joven pícara. Interpretativamente, Vespetta muestra dos afectos, bastante marcados en la música y el texto. Por un lado le habla con amor a Pimpinone y por el otro se ríe de él. Cuando se expresan afecto mutuo hay una imitación de un mismo motivo musical,

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespetta, Pimpinone)

10

Vespetta *f*

Pimpinone *f*

Stringi, stringi! o che for-tu-na!

Sten-di, sten-di! uh! ch'al-le-grezza!

p

<è pur mat-to.>

che bel trat-to! fam-mi un vez-zo!

20

mio Cu-pi-do! <me ne ri-do>

non vè prez-zo.

o también se utiliza el canto simultáneo con intervalos de terceras y sextas.

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespetta, Pimpinone)

sì, sì, sì, sì, sì à go - der! dol - ce spo - so, dol - ce, dol - ce spo - so,
sì, sì, sì, sì, sì à go - der! uh! ca - ro spo - sa, ca - ra, ca - ra spo - sa!

60
sì à go - der, sì, sì, sì, sì à go - der, sì à go - der, sì à goder!
sì à go - der, sì, sì, sì, sì à go - der, sì à go - der, sì à goder!

Cuando Vespetta se burla de Pimpinone, él no se da cuenta de esto, lo que se refleja en la parte B donde va imitando los motivos musicales que ella canta. Hay aquí otro uso de la onomatopeya musical, asemejando cuando se habla muy afectuosamente, como con un suspiro, lo que se refleja en un salto de intervalo más grande, también descendente, enfatizando las palabras dulces y amorosas que tiene el texto.

Intermezzo II: Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna" (Vespetta, Pimpinone)

90
par - la, o ca - ro, ca - ro, par - la!
manca il co - re, par - la o ca - ra!

En definitiva disfruto mucho de este dueto por el contraste interpretativo que me permite lograr en la personificación de Vespetta.

Intermezzo III

Aria No. 19 "Voglio far, come fan l'altre"

En esta aria Vespetta marca su independencia completamente y su voluntad, anunciándole en voz alta a Pimpinone todos sus deseos, en una actitud completamente de señora de la casa, engrandecida, que aspira a comportarse como de la alta sociedad. Quizás es posible leer en esta aspiración una sátira de la distinción entre ser rico y ser noble: al casarse Vespetta con alguien rico, piensa que ya puede comportarse como noble, como si la nobleza fuera sólo cuestión de riqueza; en la Venecia de Pariati había una creciente falta de correlación entre estas dos condiciones, lo que comenzaba a generar tensiones sociales (Talbot 1995). Interpretativamente, a pesar de hay un afecto de demanda, no dejo de ser Vespetta la que es más coqueta y suspicaz. Toda esta forma de ser del personaje se sigue manteniendo en el ritmo y en el registro. En general no se repite el texto, enfatizando solamente la sinceridad de Vespetta, lo cual está marcado musicalmente en la frase "pero con honestidad".

Intermezzo III: Aria No. 19 "Voglio far, come fan l'altre" (Vespetta)



La música también refleja este sueño idealizado de Vespetta, marcándolo con notas ascendentes en cuartos, haciendo una frase alargada y repitiendo sus deseos de querer ser como las otras damas.

Intermezzo III: Aria No. 19 "Voglio far, come fan l'altre" (Vespetta)



El carácter grácil de Vespetta lo refleja la música en las ocasionales coloraturas que acompañan el "bailar", haciendo una onomatopeya musical con gráciles saltos de intervalo.

Intermezzo III: Aria No. 19 "Voglio far, come fan l'altre" (Vespetta)

vo-glio far, vo-glio far co-me fan l'alt-re: ben dan-zar,

En la parte B se reafirma el discurso con un temperamento más demandante que soñador, el cual está presente en la parte A. Pienso que es una de las arias más complicadas vocalmente y de mayor exigencia, debido a todas sus agilidades y al tempo.

Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!"

Pienso que este dueto es el clímax de la obra: una pieza muy viva y energética. Tanto para los músicos como los cantantes, los tiempos son muy cortos, con una energía desbordante que refleja la ira, el enojo y la pelea que están teniendo Vespetta y Pimpinone. Musicalmente, la pelea está reflejada en un intercambio de frases muy cortas que acompañan los insultos, así como el canto simultáneo, prácticamente encima uno del otro, que refleja el hecho de que ninguno está escuchando al otro y cada quién quiere salir vencedor.

Intermezzo III: Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!" (Vespetta, Pimpinone)

Gal-gen-schwengel! Gal-ger-
En-gel! Bö-ser En-gel!

40
schwengel! al-ter Hud-ler! mur-ri-scher Trotzkopf! Tod-ten-ge-
wil-de-Hummel! zän-ki-sche Met-ze! and-re Xan-tip-pe!

rip-pe! Tod-ten-ge-rip-pe! mur-ri-scher Trotzkopf! ich
and-re Xan-tip-pe! zän-ki-sche, zän-ki-sche Met-ze! ich

Sin embargo, no se abandona el carácter bufo que Telemann refleja musicalmente con una muy divertida onomatopeya de risa, en donde Pimpinone y Vespetta se burlan el uno del otro, haciendo enfurecer más al otro.

Intermezzo III: Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!" (Vespetta, Pimpinone)

20

ich la - - - - -

ich la - - - - -

che dei-ner Ra-se - rey ich la - che,

che dei-ner Ra-se - rey, zän-ki-sche

El hecho de que este dueto sea tan energético, con tantas coloraturas y a un tempo vivace, es técnicamente muy demandante. Requiere un buen dominio del aire y no por la velocidad de la pieza dejar de articular. Interpretativamente, siento que aquí gana mi personaje debido a la fortaleza de carácter que tiene, la cual se sobrepone a las amenazas de Pimpinone, que son realmente huecas pues le falta carácter. También remarca Telemann musicalmente la parte donde Vespetta y Pimpinone se amenazan mutuamente con partirse la cabeza. Pienso que aquí es un claro ejemplo de cómo la música está a disposición del texto, envolviéndose por completo en la pelea que están teniendo. Con los diferentes ritmos que en una pelea se tienen, entre compartir insultos, no dejar hablar al otro, y amenazar con un tono más calmado y severo, para después volver a gritar.

Dueto No. 23 "Schweig hinkünftig, albrer Tropf"

Este es el dueto final de la obra, donde ya queda claro que Vespetta va a dominar la relación y Pimpinone expresa acongojadamente que "esto es lo que gana por su ingenuidad". En este dueto Pimpinone tiene un momento reflexivo, lo que no sucede en sus demás arias y duetos, donde dice que estará callado y se hará el tonto con tal de

estar con Vespetta, a quien ama. Musicalmente se reflejan los afectos diferentes que tienen Vespetta, completamente de seguridad y dominio de la situación, y Pimpinone, en contraste completo, de resignación e inseguridad. Vespetta canta en octavos y dieciseisavos, y Pimpinone tiene frases más alargadas con cuartos con puntillo y octavos, donde podemos encontrar otra onomatopeya, de quejido, con ese tempo largo y corto.

Intermezzo III: Dueto No. 23 "Schweig hinkünftig, albrer Tropf" (Vespetta, Pimpinone)

10

Vespetta

Schweig hin-künftig, alb- rer

Tropf! sonst er- war- te nur den Stek- ken .

Pimpinone

O wie schmer- zet mir der

Kopf! ich ver- ge - he fast vor Schrecken .

En ningún momento hay acuerdo entre los dos personajes, lo que se refleja en sus líneas vocales separadas que reflejan las características de la personalidad de cada uno: Vespetta es activa y suspicaz, mientras que Pimpinone es pasivo, torpe y aletargado, como sus propias notas. En la parte B, Vespetta pone un tono más de moraleja, y se dirige al público con su consejo sobre tener cuidado con los "tontos enamoradizos".

Intermezzo III: Dueto No. 23 "Schweig hinkünftig, albrer Tropf" (Vespetta, Pimpinone)

Fine

Mit ver- lieb - ten Gek- ken gehn wir Wei-ber al- so um,

La melodía de este dueto asemeja a una polonesa, lo cuál tiene su propio humor al contrastar las asociaciones pastorales del estilo polaco con las agudas amenazas de Vespetta (Zohn 2008), y le da un carácter de despedida a la pieza, en lo que es la conclusión de la obra.

Conclusión

Pimpinone es una obra que transita por una amplia diversidad de afectos que demandan el dominio técnico, vocal e interpretativo de la voz, así como una realización escénica propia del género del intermezzo. Al igual que otros géneros vocales-escénicos, el intermezzo requiere la conjunción de diferentes disciplinas como la actuación, el baile, el canto y la música. Debido a que la trama sigue teniendo actualidad, es una obra que puede presentarse en múltiples escenarios, ya que es atractiva tanto para el público como para los intérpretes.

El análisis del intermezzo *Pimpinone* reafirma la idea de su éxito en el siglo XVIII, ya que fue pensado para ser realizado de forma simple, sin tanto despliegue escénico y musical como la ópera seria, y por tanto, hoy en día también es posible presentarlo en diferentes escenarios con los más diversos públicos. El valioso aprendizaje que nos deja es la posibilidad de llevarlo a diferentes escuchas para divertirlos y entusiasmarlos con la belleza, riqueza y expresividad del bel canto.

En la búsqueda de bibliografía encontré dificultad, ya que aún hace falta más interés y entusiasmo por la investigación e interpretación de obras de pequeño formato como *Pimpinone*, especialmente en idioma español. No obstante el esfuerzo requerido para convocar a mis compañeros músicos, la realización del trabajo colaborativo ha sido una experiencia muy enriquecedora, lo que me hace sentir entusiasmada y más comprometida con la música, agradeciendo y reafirmando en mí la importancia de las colaboraciones. Además, hacer ensamble desde la perspectiva de interpretación históricamente informada, me ha proporcionado importantes aprendizajes. En cuanto a la puesta en escena, ha sido también un esfuerzo el conseguir vestuario y preparar la escenografía, así como trabajar con un director de escena.

A lo largo de este proceso de investigación teórica y de interpretación, he ido recordando, actualizando y poniendo en la práctica los diferentes saberes de las cátedras de mi formación profesional en la Facultad de Música, viendo reflejadas las

herramientas que me proporcionaron mis maestros, tanto teóricas como prácticas y haciendo, siento yo, un trabajo final que refleja la formación universitaria.

Finalmente, recomiendo ampliamente a mis compañeros cantantes y músicos la interpretación de este intermezzo o algún otro, no sólo por el aprendizaje musical, sino porque es un género que se puede gestionar para diferentes proyectos como: festivales, cursos, conciertos didácticos o de titulación.

Bibliografía

Catelli, Nicola. «PARIATI, Pietro Giovanni» *Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 81*. Italia: Treccani, 2014.

[http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giovanni-pariati_(Dizionario-Biografico))

Corago: Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 – Astarto, opera lirica. 2019. <http://corago.unibo.it/evento/SSC0001169> (último acceso: 23 de noviembre de 2019)

Di Pascuale, Marco. «Caro Mattheson, ti scrivo...: La vita di Georg Philipp Telemann attraverso le lettere autobiografiche indirizzate a Johann Mattheson» *Il Flauto dolce* 9 (1983): 16–20. <https://www.jstor.org/stable/41700235>

DLL «Praetorius, Johann Philipp» En *Deutsche biographische Enzyklopädie Vol. 8*, editado por Killy, W. y Vierhaus, R. Munich: K. G. Saur, 1998.

Gauthier, Laure. *L'Opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.

Gronda, Giovanna. «Pariati, Pietro» *Grove Music Online*. 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20900> (último acceso: 24 de noviembre de 2019)

Hobohm, Wolf. «Telemann, Georg Philipp» En *Deutsche biographische Enzyklopädie Vol. 9*, editado por Killy, W. y Vierhaus, R. Munich: K. G. Saur, 1998.

Internationale Telemann-Gesellschaft – Telemann-Opern in Magdeburg - von 1929 bis heute. s.f.

<https://telemann.org/ueber-telemann/telemann-opern-in-magdeburg.html> (último acceso: 24 de noviembre de 2019)

Johnston, Keith. *È caso da intermedio! Comic Theory, Comic Style and the Early Intermezzo*. Tesis de Doctorado. Toronto: University of Toronto, 2011.
<http://hdl.handle.net/1807/31793>

———. «Molière, Descartes, and the practice of comedy in the intermezzo» *Music & Letters* 94, № 1 (2013): 38–77. <https://doi.org/10.1093/ml/gct025>

Lazarevich, Gordana. «The napolitan intermezzo and its influence on the symphonic idiom» *The Musical Quarterly* 57, № 2 (1971): 294–313.
<https://doi.org/10.1093/mq/LVII.2.294>

———. «The Eighteenth-Century Intermezzo as Repertory for Opera Workshops» *Current musicology* 26 (1978): 74–82.
<https://currentmusicology.columbia.edu/issues/no-26-fall-1978/>

Loewenberg, Alfred. *Annals of Opera. 1597-1940*. Londres: John Calder, 1978.
<https://archive.org/details/AnnalesOfOpera1597-1940>

MacNeil, Anne. «Commedia dell'arte» *Grove Music Online*. 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06188> (último acceso: 15 de noviembre de 2019)

Opéra Baroque – Pimpinone. 2019.
https://operabaroque.fr/TELEMANN_PIMPINONE.htm (último acceso: 24 de noviembre de 2019)

Pariati, Pietro. *Pimpinone, ntermezzi [sic] Comici Musicali da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno MDCCVIII*. Libreto. Venecia: impresor Marino Rossetti, 1708.
<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/00/Lo00054/>

Pic, Roger. *[Pimpinone, musique de Georg Philipp Telemann: photographies]*
Fotografías. Paris, 1958.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8420002f>

Pisarek, Abraham. *Szenenbilder aus "Pimpinone", musikalisches Lustspiel von Georg Philipp Telemann mit Libretto von Johann Philipp Praetorius. Deutsche Staatsoper Berlin im Apollo-Sall, 15.09.1960 (Erstaufführung am 17.09.1960).*
Fotografías. Berlin, 1960.

<http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71500245>

Ruhnke, Martin. «Komische Elemente in Telemanns Opern und Intermezzi» En *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, editado por Mahling, Ch.-H. y Wiesmann, S. Kassel: Bärenreiter, 1984.

Stewart, Brian D. «Praetorius, Johann Philipp» *Grove Music Online*. 2002.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006941> (último acceso: 24 de noviembre de 2019)

Strohm, Reinhard. *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1979.

Swack, Jeanne. «Telemann Research Since 1975» *Acta Musicologica* 64, № 2 (1992): 139–164. <https://www.jstor.org/stable/932913>

Talbot, Michael. «Tomaso Albinoni's Pimpinone and the Comic Intermezzo» En *Con che soavità: studies in Italian opera, song, and dance, 1580-1740*, editado por Fenlon, I. y Carter, T. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Telemann, Georg Philipp. *Die ungleiche Heurath Zwischen Vespetta Und Pimpinone*.
Libreto. s.l.: s.n., 1725.

<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN678372462>

———. *Die Ungleiche Heyrath/ Oder das Herrsch-süchtige Cammer-Mädgen*. Libreto. Hamburgo: Stromer, 1725.

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00007F0F00000000>

Texas Early Music Project. *Telemania! Pimpinone (1725)*. Notas al programa. Texas: Texas Early Music Project, 2014.

https://www.early-music.org/s/2014_Telemania_notes.pdf

Texas Early Music Project – 2013-2014 Season. s.f.

<https://www.early-music.org/2013-2014-season/>

Texas Early Music Project – 2018-2019 Season. s.f.

<https://www.early-music.org/2018-2019-season/>

Troy, Charles E. *The Comic Intermezzo. A study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilm International, 1979.

——— y Piero Weiss. «Intermezzo (ii)» *Grove Music Online*. 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13834> (último acceso: 15 de noviembre de 2019)

Zohn, Steven. «Telemann, Georg Philipp» *Grove Music Online*. 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27635> (último acceso: 15 de noviembre de 2019)

———. «Telemann in the Marketplace: The Composer as Self-Publisher» *Journal of the American Musicological Society* 58, № 2 (2005): 275–356.

<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2005.58.2.275>

———. *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Anexo

Programa del concierto

Pimpinone, oder Die ungleiche Heirat

TWV 21:15

Georg Philipp Telemann

(1681–1767)

Johann Philipp Praetorius

(1696–1766)

*Rodrigo Urrutia, *bajo-barítono*

Duración aproximada: 60 minutos

Libreto en español

Como parte del esfuerzo de diseminar este repertorio y ponerlo a disposición de los compañeros músicos, a continuación presento una traducción del libreto completo de *Pimpinone* al español⁴.

Pimpinone, o El matrimonio desigual

Intermezzo cómico en tres actos

Hamburgo – 1725

Música: Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Libreto: Johann Philipp Praetorius (1696–1766), basado en Pietro Pariati (1665–1733)

Vespetta, una chica joven, trabajadora, avispada y astuta, buscando salir adelante

Pimpinone, un hombre mayor, soltero, rico, ingenuo y simplón

Intermezzo I

[Una calle en la ciudad. Primero Vespetta sola, vestida con ropa común,
luego entra Pimpinone, vestido como señor.]

Aria No. 1 "Chi mi vuol, son cameriera" (Vespetta)

Chi mi vuol, son cameriera
fò di tutto, pian m'intendo,
di quel tutto, che conviene.
Son da bene, son sincera,
non ambisco, non pretendo.
e m'agiusto al mal e al bene.

¿Quién me querrá? Soy una camarera,
hago de todo, sin complicaciones,
todo lo que se necesita.
Soy honesta, soy sincera,
no ambiciono, no aparento,
y me ajusto a lo malo y a lo bueno.

⁴Traducción libre basada en: Texas Early Music Project. *Telemania!* Notas al programa. 2014.

Documento disponible en: https://www.early-music.org/s/2014_Telemania_notes.pdf

Recitativo No. 2

V: (Estoy buscando fortuna, pero busco alcanzarla honestamente, y con el sudor de mi frente, conseguir una pequeña dote.)

Ahí viene el señor Pimpinone; no es realmente de sangre noble, pero es rico, ¡y tonto! Quizás esto funcione.

P: (El hombre rico siempre la tiene difícil:

todos están buscando desplumarlo.

Mi puerta no debe estar tan abierta en el futuro.

Si tan sólo pudiera hallar una chica adorable para ser mi camarera, ¡eso me alegraría inmensamente!

¿Cómo? ¿No es acaso Vespetta a quién veo venir?

V: (¡Oh, si tan sólo pudiera trabajar para el!)

P: (¡Oh, si tan sólo se fijara en mí!)

P y V: (¡Qué hábilmente me ajustaría a sus maneras cotidianas!)

P: Mi niña encantadora, ¿cómo le va?

V: Por favor no se enfade, su Señoría. Realmente no lo vi venir.

P: Qué bello caminar y porte tiene usted.

V: El instructor que enseñó a bailar a mi ama era amable conmigo, y así terminé aprendiendo yo también.

P: ¡Santo cielo! ¡Ella debe ser una mujer noble!

V: ¿Cómo? ¿Noble? ¡No! La música y la danza están en boga en todos lados.

Aria No. 3 "Höflich reden, lieblich singen" (Vespetta)

Höflich reden, lieblich singen,
künstlich spielen, fertig springen,
sind schöner Damen Zeit-vertreib.
Spinnen, kneppeln, stricken nähen
fleißig auf die Wirtschaft sehen:
gehören nur für ein gemeines Weib!

El diálogo cortés, el canto adorable,
el juego habilidoso, la danza ágil,
son los pasatiempos de las bellas damas.
Hilar, coser y tejer se parecen más
a las tediosas labores de la casa:
¡son para las amas de casa comunes!

Recitativo No. 4

P: Pero, ¿a dónde lleva toda esta locura de entretenimiento?

V: Por lo menos le enseña a una chica ¡a llevar con gracia el pecho en alto!

P: ¡Ah, bueno! ¿Todavía está a su servicio?

V: Cuando quise renunciar hace poco,
¡ella lo aceptó en el acto!

P: (¡Cómo me alegra esta noticia!)
¿Y cuál fue el problema?

V: Oh, realmente no debería decirlo.

P: ¡Vamos! ¡Sólo deme alguna idea!

V: Muy seguido llegaban cartas, y flores también,
y la respuesta debía ser enviada y bien escrita;
nadie sabrá más sobre esto de mi,
pues soy muy discreta.

P: Ya veo; eran asuntos amorosos.

V: Asumiendo que fuera así,
el hábito puede arreglar cualquier defecto,
y convertir esta molestia en una broma inocente.

P: ¿Cuántos sirvientes había?

V: La verdad me obliga esta vez a cumplir su mandato; eran sólo siete.
Estas son pequeñeces y carecen de significado.
Simplemente ya no fui de su agrado.

P: ¿Por qué?

V: Me levantaba muy temprano a limpiar según ella:
esto la preocupó de que me metiera con sus cosas personales.
Eso provocó su hostilidad.

P: Cuánto mejor es trabajar para un hombre,
¡especialmente si es soltero!

V: Oh, si tan sólo el destino me otorgara ese ansiado placer.
Casi lo obtuve recientemente, pero mi señor era tan feo...

P: ¿Tan feo como yo?

V: ¿Qué dice? No hay hombre en este mundo tan atento,
sabio, bien educado, guapo y sensible,
y, en pocas palabras, ¡que me plazca más que usted!

P: (!Oh, qué bello discurso!)

Aria No. 5: "Ella mi vuol confondere" (Pimpinone, luego Vespeta)

[Pimpinone piensa que Vespeta no lo escucha, pero sí]

Ella mi vuol confondere;
dirò meglio ... confondere.
Signora, sì, sì, con troppa cortesia!
Come giglio, come sole
da sue lodianzi onorato
(io son pur imbrogliato!)
Certo, mi vuol confondere con la sua gran
bontà.
Costei m'hà colto tanto al improvviso
che non sò che mi dir...

(Vespeta: Mi muove al riso!)

Basta! Non posso esprimere l'obligazione
mia che a dir la verita e tal, che
per rispondere non so trovar la via.

Recitativo No. 6

P: ¿Y qué piensa hacer ahora?

V: Sólo estoy buscando un señor.

P: ¿Y de qué tipo lo está buscando?

V: Mmm, preferiría, por ejemplo...

P: (Se refiere a mí; ¡oh, lo que es ser bien parecido!)

Ella me quiere confundir;
quiero decir... sí, confundir.
Esta dama, sí, sí, ¡con tanta cortésia!
Como un lirio o un atardecer
siendo demasiado alabado
(¡estoy en un aprieto!)
Sí, ella me quiere confundir con su gran
amabilidad.
Me ha tomado tan por sorpresa
que ya no se qué estoy diciendo...

(Vespeta: ¡me hace reír!)

¡Basta! No sé cómo agradecer,
y, francamente, al tratar de contestarle,
he perdido la pista por completo.

V: (¡Sólo tengo que decirlo!)

¡Me gustaría nadie más que usted, mi señor!

P: Ahora escúcheme: mi casa está sola:

soy rico, así que si le place, puede trabajar para mi y así queda todo arreglado.

V: ¡Oh, me está tomando el pelo!

(¡Mi suerte está sellada!)

P: Deme su mano por ello.

V: Me inclino ante tal honor.

¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Eso duele!

P: (Debe ser realmente frágil.)

Tome esta llave de la alacena y de la cava.

El cuidado de la casa yo no será mi problema;
dejo en sus manos todos los asuntos.

V: Pronto verá los frutos de esto:

estas manos saben cómo hacerse cargo
de las labores del hogar.

P: Haga todo como crea conveniente.

V: ¿Y cuál va a ser mi salario?

P: ¡Oh, el que usted diga!

V: ¡No hay mejor señor en todo el mundo!

Dueto No. 7 "Nel petto il cor mi giubila" (Vespetta, Pimpinone)

P: Nel petto il cor mi giubila!

Vieni, andiam!

V: Nel sen mi brilla l'anima!

Vada ella avanti!

Nò, nò, nò, non mi permetta!

se contenti, illustrissimo padron.

P: Lascia i complimenti!

Vespetta, vieni!, vieni!

M'incamino, tu hai ragion.

P: Mi sento tutto in gloria!

Sù, la man! Qui niun ci osserva!

Tanti inchini non vorrei.

Vieni, vieni; o felice Pimpinon!

V: (Affè mi vien do ridere!)

Troppo onore! Io la son serva!

Far così degg'io con lei.

Vada, vada.

(È un gran matto in conclusion!)

P: ¡Mi corazón salta de júbilo!

Venga, ¡vamos!

V: ¡Mi alma brilla de alegría!

Sí, ¡ya voy!

Pero no, discúlpeme, usted primero,

por favor, noble señor.

P: ¡Deje los cumplidos!

Vespetta, ¡vamos, vamos!

Tiene razón, iré primero.

P: ¡Me siento en la gloria!

Aquí, ¡deme su mano, que nadie observa!

No deseo tantas reverencias.

Vamos, vamos; ¡Oh feliz Pimpinon!

V: (!Voy a soltar las carcajadas!)

¡Qué honor! Soy sólo la criada.

No debería comportarme así con usted.

Vaya, vaya.

(¡Está loco en conclusión!)

Intermezzo II

[La casa de Pimpinone. Sin cambio de vestimenta.]

Recitativo No. 8

[Ambos entran malhumorados]

P: Vespetta, ¿por qué me quiere dejar?

V: Si no me trata con más consideración, ¡tomaré el camino hacia la libertad!

P: Pero, ¿qué he hecho mal? Sabe perfectamente que...

V: Me hace ir de aquí para allá,
no se cómo hacer para lograr sacar todo el trabajo.
De ahora en adelante, ¡haga usted las labores de su casa!

Arioso No. 9 "Nei brevi momenti" (Vespetta)

[Quebrando en llanto]

Nei brevi momenti ch'hò speso inservirla,	En el corto tiempo que he estado a su servicio,
Se avessi mancato, dimando perdon...	si alguna vez le he fallado, le pido perdón...

Recitativo No. 10

P: ¡Tranquila, tranquila! Lo está haciendo todo muy bien.

V: ¡Sabe Dios cuánto me aflige que mi señor crea en su propia ruina!

P: (Esta chica es realmente una excelente camarera.)
Acepto hacer lo que usted crea conveniente.

V: ¡No serviría de nada!

P: ¿Por qué no?

V: Porque usted todavía tiene las llaves.

P: (De qué extraña manera cuidan la casa las aves de presa.)

Tiene razón, tome las llaves; le confío también el cofre del dinero.
¡Sólo no me deje, por favor!

V: (Qué ciego es en verdad este viejo.)

Lo acepto todo, por su propio beneficio.

P: Ahora gástelo como crea conveniente.

V: ¿Es así como desperdicia tontamente el dinero?

¿Cuánto tiempo lleva esa baratija en su mano?

P: Lo compré hoy por 60 marcos.

V: ¿Un anillo para usted? Es tal y como yo pensaba.

¡El dinero está mal administrado!

P: Ya, ya, querida. Compré también este pequeño par de aretes.

V: Son realmente encantadores.

¿Cuánto costaron? ¿Debo adivinarlo?

P: Sólo 70 ducados.

V: ¿Para quién son? (¡Espero que sean un regalo para mí!)

P: Para usted, ¡mi vida!

V: ¿Para mi? ¡Ese es dinero bien gastado!

Aria No. 11 "Guarda, guarda un poco" (Pimpinone)

Guarda, guarda un poco
in questi occhi di foco,
ed in loro vedrai, mio tesoro, che sei di
Pimpinon la Pim, Pim, Pim, Pim,
Pimpinina!
Tu vergogni? Che pensi? Che fai?
Guarda! E guardando saprai
che il mio presente amor è Vespettina.

Mire, mire por un momento
estos ojos ardientes,
y en ellos verá, mi tesoro, que es de
Pimpinon la Pim, Pim, Pim, Pim,
¡Pimpinina!
¿Se sonroja? ¿Qué piensa? ¿Qué hace?
¡Mire! Y mirando sabrá
que mi amor es Vespettina.

Recitativo No. 12

V: ¡Guarde silencio! Soy —no diré más—
hoy todavía soy la camarera de su Señoría.
Pero de ahora en adelante...

P: De ahora en adelante, ¿qué? Bueno, ¡dígalo de una vez!

V: ¡Adiós!

P: Pero, ¿por qué?

V: Ya hay suficientes chismes en el pueblo sobre nosotros...
Dicen que usted es todavía un vigoroso caballero,
y yo tampoco soy la más fea de las mujeres;
se les hace fácil a los difamadores
culpar a la inocencia misma;

mi buen nombre comienza a sufrir por ello,
por lo que debo abandonar pronto su servicio.

P: ¡Hay diferentes medios de callar esos chismes!

V: Los sirvientes como yo no los tenemos.

P: Venga para acá. Es mi intención...

¡Oh! ¿para qué sirven tantas palabras?

Usted sabe que es mi doncella.

V: Sí, pero sólo por su gracia.

P: Bueno, pues cuando usted diga, ¡la tomaré por esposa!

V: (¡Ya cayó!) ¿Puedo creer estas palabras?

P: ¡Pícara traviesa! ¡Siga siendo tan astuta!

V: Mi corazón nada sabe de engaño o de malicia.

Aria No. 13 "Io non sono una di quelle" (Vespetta)

Io non sono una di quelle,
nate brutte è fatte belle,
e che imparan su il cristallo
a non far un gesto in fallo,
a girar guardi vezzosi,
e à tener la bocca à segno.
Ne di quelle vanerelle
che caminan col compasso,
e si fano il busto lasso,
per mostrar a i più golosi,
molta roba e poco ingegno.

Yo no soy una de aquellas,
nacida fea y hecha bella,
y que aprende de su espejo
a nunca hacer un gesto en falso,
a lanzar miradas coquetas,
y a tener la boca con gesto.
Ni de aquellas banales
que caminan con compás,
y se dejan el escote suelto,
para mostrar a los más golosos,
muchas cosas y poco ingenio.

Recitativo No. 14

P: ¡Bien dicho! Terminemos de organizar.
Me resisto a una ceremonia elaborada.

V: Yo también me opongo.

P: ¿Le gusta holgazanear en la ventana?

V: No tengo el más mínimo deseo de hacerlo.

P: ¿Qué tal ir a la ópera o el ballet?

V: Nunca lo hago.

P: ¿Le emociona jugar a las cartas?

V: El solitario es mi único placer.

P: ¿Le gusta leer novelas?

V: Antes leería el almanaque.

P: ¿Le persuaden los bailes elegantes?

V: Prefiero sentarme en la cocina.

P: ¿Le divierte cazar un oso o un buey?

V: ¡Una se la pasa mejor en casa!

P: ¡Perfecto! ¡Entonces serás mi querida esposa!

V: No, aún su camarera solamente; porque sin una dote...

P: ¡No se preocupe! Apartaré 10,000 táleros para usted.
Sin embargo, las visitas están estrictamente prohibidas;
no debe hacerlas ni recibirlas tampoco.

V: Acepto felizmente.

P: Perfecto. ¡Estoy contento!

V: ¡Será un placer para mi prometerle cumplir todos sus deseos!

Dueto No. 15 "Stringi! o che fortuna!" (Vespetta, Pimpinone)

P: Stendi! stendi!

uh! ch'allegrezza!

V: Stringi! stringi!

o che fortuna!

P: Che bel tratto! Fammi un vezzo.

V: (È pur matto!) Mio Cupido! (Me ne rido.)

P: Non v'è prezzo, cara sposa,
Sì, à goder!

V: Dolce sposo. Sì, à goder!
(Tanto brutto non v'è alcuno
è pur cotto il sempliciotto!)

Parla, o caro!

M'impedisce il gran piacer!

P: Tal bellezza non ch'à nissuna;
per amore manca il core!

Parla, o cara!

M'impedisce il gran piacer!

P: !Deme, deme su mano!

¡Oh, qué alegría!

V: !Apriete, apriete mi mano!

¡Oh, qué felicidad!

P: ¡Qué bello trato! Deme una sonrisa.

V: (¡Está loco!) ¡Mi Cupido! (Me hace reír.)

P: No tiene precio, querida esposa,
sí, ¡tanta felicidad!

V: Querido esposo. Sí, ¡tanta felicidad!
(Nunca se ha visto a alguien tan bruto,
está embobado este simplón)

¡Habla, querido!

¡Me embarga un gran piacer!

P: Nadie más posee tal belleza;
¡mi corazón flaquea por amor!

¡Habla, querida!

¡Me embarga un gran piacer!

Intermezzo III

[La casa de Pimpinone. Ya están casados. Vespetta viste como una dama.]

Recitativo No. 16

V: Iré a donde me plazca.

¡Oh, eso es tan encantador!

P: Oh, eso es tan terrible.

Al menos debo saber a dónde vas.

V: ¿Debo acaso informarte de cada cosa insignificante, de cada sílaba que digo?

P: ¡Soy tu esposo!

V: ¡Y eso qué! Voy a dar un paseo.

P: ¿Un paseo? ¿Es eso acorde a tu posición?

V: La gente ya cree que eres un tonto engreído; un esposo inteligente confiaría tácitamente en su esposa.

P: ¡Quiero saberlo!

V: ¡No! De otro modo no podemos ser amigos.

P: ¡Vespetta!

V: ¡Pimpinone!

P: ¿Es esta la recompensa por mi amabilidad?

¿Debo soportar esta insultante humillación?

¿Qué he hecho de malo?

V: Para conseguir un poco de libertad,
tengo que sufrir nuestro lecho matrimonial;
toleraré tus abrazos,
¡pero no llevaré cadenas de esclava!

P: Está bien, ¡está bien, mi amada Vespetta!

V: Que así sea, si no te portas bien.
¡Demando el respeto que toda esposa merece!

P: ¡Ah sí, amada esposa!
(Qué desdichado me hace esto; ¡soy un esposo abusado!)

V: ¡Hasta luego!

P: ¿A dónde vas?

V: A la casa de mi madrina.

P: Quieres apresurarte a ir allí
¡para hablar mal de tu esposo!

Aria No. 17 "Sò quel che si dice" (Pimpinone)

[Haciendo tres personajes, el esposo E, la esposa chismosa C y la esposa resuelta R]

E: Sò quel che si dice, sò quel che si fà!

C: Sustissima, sustissima! Come si sta?

R: Bene, bene!

E: E poi subito:

C: Quel mio marito è pur stravagante,
è pur indiscreto: pretende
che in casa io stia tutto il dì!

E: E l'altra risponde:

R: Gran bestia ch'egl' è!
Prendete, comare, l'esempio da me;
voleva anch'Il mio, ma... L'hò ben chiarito
di far a mio modo.

Trovato hò il segreto s'ei dice di:

E: "No!"

R: Io dico di: "sì!"

E: No, no!

R: Sì, sì!

E: ¡Sé lo que dicen! ¡Sé lo que hacen!

C: Querida, querida ¿Cómo estás?

R: ¡Bien, bien!

E: Y de repente se escucha:

C: Mi marido es un despilfarrador, y tan
desconsiderado: ¡pretende que me quede
en casa todo el día!

E: Y la otra contesta:

R: ¡Es un gran bruto! Deberías seguir mi
ejemplo; el mío quiere también todo a su
modo, pero... le he hecho ver las cosas a
mi manera.

He hallado el secreto, si el dice:

E: "¡No!"

R: Yo digo así: "¡Sí!"

E: ¡No, no!

R: ¡Sí, sí!

Recitativo No. 18

P: Sólo esta vez puedes salir,
¡mientras llegues bien a casa, y temprano!

V: No me importa llegar temprano;
¡desvelarme es lo que busco!

P: ¿Caminarás en las calles
en la oscuridad de la noche?

V: ¿Cuál es el problema?

Ningún ladrón me va a robar.

P: Bueno entonces, al demonio con...

V: ¿Qué? ¿Osas maldecirme?

P: ¡Oh! Estaba maldiciendo mi—muela.

Me está doliendo mucho justo ahora. Puedes ir.

Pero escucha: me gustaría más respeto en el futuro

y un poco menos de desafío;

¡más amistad y menos regaños!

V: Mis deseos deben valer lo mismo que los tuyos.

Planeo vivir siempre a mi manera:

asistir a reuniones públicas y a la ópera,

ir de visita, ir a bailar, jugar cartas y pararme en la ventana;

estos serán mis hábitos constantes:

¡recuérdalo bien!

P: Solías hablarme de una vida bastante distinta.

V: Medio me acuerdo y medio me olvido.

P: Alguna vez quisiste complacerme y obedecerme en todo.

V: Cuando te prometí todo eso, era todavía tu camarera.

Ahora soy tu esposa. ¡Así que guarda silencio!

Aria No. 19 "Voglio far, come fan l'altre" (Vespetta)

Voglio far, come fan l'altre:
ben danzar, parlar Francese,
star in galla, esser cortese,
mà però, con l'onestà!
Voglio anch'io saper cos' è
la Spadiglia e la Maniglia
e chiamar ò l'Asso ò il Rè
quando il Punto mi dirà.

Quiero hacer como las otras damas;
bailar bien, hablar francés,
estar soñada, ser encantadora,
pero eso si, ¡con honestidad!
Quiero aprender sobre
la *espadilla* y la *malilla*⁵,
y a llamar el *as* o el *rey*
cuando el *punto* me lo diga.

⁵Estos términos pertenecen al juego del tresillo o juego del Hombre, un juego de cartas popular en el siglo XVIII, que se juega con baraja española.

Recitativo No. 20

P: ¿Y si yo hiciera todo eso también?

V: Sólo lo harías por despecho.

¡Yo lo hago por puro placer!

P: ¿Y si yo gastara tanto dinero en tales frivolidades?

V: Los hombres deben abstenerse de tales asuntos;
la moda y la galantería no pertenecen más que a las mujeres.

P: ¡Me dan ganas de pegarle con un bastón a tu galante retaguardia!

V: ¿Pegarme con un bastón? ¿A mi?

El instante que eso pase,
te enseñaría una que otra cosa, ¡bruto!

P: ¡No me asustan tus amenazas!

V: A ver, ¡quizás quieras probar mis uñas!

Dueto No. 21 "Wilde Hummel! böser Engel!" (Vespetta, Pimpinone)

P: Wilde Hummel! Böser Engel!

P: ¡Abejorro salvaje! ¡Ángel malvado!

V: Alter Hudler! Galgen-Schwengel!

V: ¡Embustero decrepito! ¡Cadáver colgante!

P: Zänkische Metze! Andre Xantippe!

P: ¡Arpía beligerante! ¡Bruja resucitada!

V: Murrischer Trotzkopf! Todtengerippe!

V: ¡Cascarrabias irritante! ¡Esqueleto!

P & V: Ich lache deiner Raserey!

P y V: ¡Me río de tu furia!

P: Wirst du deinen Sinn nicht brechen ...

P: Si no cambias de opinión...

V: Wirst du immer widersprechen ...

V: Si sigues hablando...

P & V: So schlag ich dir den Kopf entzwei!

P y V: ¡Te voy a partir la cabeza a la mitad!

Recitativo No. 22

V: Burro testarudo, mira que...

P: ¡Lo siento, querida esposa!

V: 10,000 táleros están estipulados en nuestro contrato,
págamelos ahora; o, es más,
si no puedo hacer lo que me plazca,
¡regrésame mi dote!

P: (La amo, ¿qué otra opción tengo?)

¡Haz como te plazca en todos los asuntos!

V: No vayas a estar gruñendo todo el tiempo, granuja malcriado, o ¡te voy a arrancar...

P: ¡Haré lo que desees, mi ángel!

V: ...el corazón del pecho!

P: (Esposos, ¡tengan cuidado de una esposa cruel!)

V: Y si me llegas a causar...

P: Oh, desgraciado el día...

V: ¿Qué estás murmurando?

P: Nada, querida.

V: ...problemas otra vez—

P: (¡Desgraciado el día en que cortejé a esta malvada criatura!)

V: Habla fuerte, querido; ¡no puedo escucharte!

P: Oh, es sólo mi muela dándome molestias.

Dueto No. 23 "Schweig hinkünftig, albrer Tropf!" (Vespetta, Pimpinone)

V: Schweig hinkünftig, albrer Tropf!
Sonst erwarte nur den Stecken.

P: O! wie schmerztet mir der Kopf!
Ich vergehe fast vor Schrecken!

V: Dieses ist der Grobheit Lohn ...

P: Dieses ist der Einfalt Lohn ...

V: Ungeschliff'ner Pimpinon!

P: Unglücksel'ger Pimpinon!

V: Mit verliebten Gecken
geh'n wir Weiber also um.

P: Will ich nicht den Prügel schmecken,
schweig ich gern und bleibe stumm.

V: De ahora en adelante, quédate callado,
tonto. O te espera una paliza.

P: ¡Oh, me duele tanto la cabeza!
Que me olvido de estar aterrado.

V: Este es el pago por tu rudeza...

P: Esto es lo que gano por mi
ingenuidad...

V: ¡Grosero Pimpinon!

P: ¡Infeliz Pimpinon!

V: Con estos tontos enamoradizos, las
mujeres debemos proceder con cuidado.

P: Si no quiero probar sus golpes, debo
quedarme callado y hacerme el tonto.